ML
410
L95L3

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03422 4899

Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by the
Ministere des Affaires
Etrangères, France

HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/c2lullylala00lala

LES MAITRES DE LA MUSIQUE
Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Lionel de la Laurencie

Lully

DEUXIÈME ÉDITION

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

LULLY

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET. 5e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY. 8e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO, 5e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE. 9e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
Smetana, par WILLIAM RITTER.
Rameau, par LOUIS LALOY. 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. CALVOCORESSI. 3e édition.
Haydn, par MICHEL BRENET. 2e édition.
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY. 2e édition.
Wagner, par HENRI LICHTENBERGER. 5e édition.
Gluck, par JULIEN TIERSOT. 4e édition.
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE. 3e édition.
Haendel, par ROMAIN ROLLAND. 4e édition.
J.-J. Rousseau, par JULIEN TIERSOT. 2e édition.
Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE. 2e édition.
L'Art grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ. 2e édition.
Victoria, par HENRI COLLET.
Les Créateurs de l'opéra comique français, par G. CUCUEL.
Mozart, par HENRI DE CURZON.
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.
Schütz, par ANDRÉ PIRRO.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1918)*, par JULIEN TIERSOT.
Brahms, par P. LANDORMY.
Orlande de Lassus, par VAN DEN BORREN.
De Couperin à Debussy, par JEAN CHANTAVOINE.

En préparation :

Grétry, par ALBERT CAHEN. — **Schumann**, par VICTOR BASCH. — **Chopin**, par LOUIS LALOY. — **Berlioz**, par P.-M. MASSON. — **Schubert**, par GASTON CARRAUD. — **Rossini**, par HENRI DE CURZON. — **Méhul**, par PIERRE LASSERRE. etc., etc.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

LULLY

PAR

LIONEL DE LA LAURENCIE

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI^e^

1919

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

353421
3. B. 38.

ML
410
L95L3

LULLY

INTRODUCTION

Un homme célèbre, mal connu, pour ne pas dire à peu près inconnu, voilà ce que fut Lully jusqu'à ces dernières années. Son étonnante fortune l'auréola tout de suite des rayons d'une légende qui a éclipsé l'histoire, et fit du Florentin un personnage extraordinaire. La malveillance et la jalousie aidant, on lui prêta mille méfaits auxquels ses écarts et son égoïsme donnaient quelque vraisemblance, et on dépeignit son caractère sous les plus noires couleurs. Parmi ses contemporains, Sénecé et Guichard l'accusent âprement et le traînent sur la claie, tandis que Lecerf de la Viéville compose une biographie qui, par nombre de points, touche à l'apologie sans atteindre à la certitude. Accueillis par les historiens du XVIII^e^ siècle, ces écrits donnèrent naissance à d'abondantes compilations dont le nombre ne parvient pas à compenser la médiocrité. On ne retint de Lully que des anecdotes et un thème de rhétorique dressant, en

une antithèse suggestive, la méchanceté et la fourberie de l'homme contre le talent du musicien. C'est seulement de nos jours qu'on a entrepris sur son compte des recherches précises, recherches que rendent difficiles la rareté et la dispersion des documents d'archives. Successivement, les travaux de MM. Arthur Pougin, Edmond Radet, Nuitter et Thoinan, Romain Rolland, et Henry Prunières, en recourant aux sources directes, ont renouvelé l'histoire du Florentin et dégagé son esthétique. Mais il reste encore bien des lacunes à combler, et la vie de Baptiste n'est pas encore sortie tout entière du mystère qui l'enveloppait. Quoi qu'il en soit, Lully ne nous apparaît ni si génial, ni si pervers qu'on voulait nous le faire croire : ni si génial, car il a plutôt l'apparence d'un fonctionnaire musical, habile metteur en œuvre de l'art de son temps, que l'aspect d'un artiste vraiment créateur; ni si pervers, car cet homme d'affaires, extrêmement adroit et tenace, ne ressemble pas tout à fait au bas et ténébreux coquin de la légende. Pour être complète, l'étude de son œuvre exigerait des investigations étendues et minutieuses englobant l'ensemble de la musique du XVII^e^ siècle. Aussi bien, le présent travail ne peut-il avoir d'autre prétention que celle d'exposer un simple résumé des connaissances actuellement acquises sur ce vaste sujet.

LA VIE

Lully est né à Florence le lundi 29 novembre 1632 dans la paroisse Santa-Lucia sul Prato. Porté, selon la coutume, au baptistère de la place du Dôme, il y reçut le jour même, les prénoms de Giovanni-Battista. Son père s'appelait Lorenzo Lulli, sa mère Caterina del Sera [1].

Une grande obscurité entoure encore la famille et la première jeunesse de Lully. Son acte de baptême ne fournit aucun renseignement sur la situation sociale de son père, et le nom de Lulli est extrêmement répandu à Florence au XVII[e] siècle. Ses contemporains, malicieusement, le disaient fils d'une meunière, et Guichard, un de ses ennemis les plus acharnés, assurait que « le moulin des environs de Florence dont son père était meunier et le bluteau de ce moulin, qui a été son premier berceau, marquent encore aujour-

1. H. Prunières et L. de la Laurencie. *La jeunesse de Lully*. S. I. M, mars 1909.

d'hui la bassesse de son origine »[1]. De fait, le *Nécrologe Florentin* signale bien en janvier 1638 la mort d'un meunier du nom de Vergilio di Lorenzo Lulli, enterré aux « Ognissanti », dans le voisinage de la paroisse où naquit Jean-Baptiste[2], et qui pourrait être un frère de celui-ci ; toutefois, l'existence de lacunes dans les archives relatives aux commerçants florentins de la première moitié du XVII^e^ siècle impose la plus grande prudence au maniement de semblables hypothèses ; il semble cependant se confirmer que Lully était d'extraction modeste.

Nous ne savons rien non plus sur la façon dont s'écoula son enfance. La tradition veut qu'un vieux cordelier lui ait enseigné la guitare. Ce n'est qu'à partir de son arrivée en France qu'il devient possible d'obtenir quelques précisions biographiques. Mademoiselle avait prié le chevalier de Guise (Roger de Lorraine) de lui ramener d'Italie un petit Italien « s'il en rencontrait de joli. » Dans ses mémoires, la fille de Gaston d'Orléans rapporte que Lully accompagna son oncle le chevalier de Guise en France, « lorsqu'il revint de Malte ». Elle indique même

1. *Requête d'inscription de faux en forme de factum pour le sieur Guichard contre J.-B. Lully*. Paris, 1676.

2. Archivio di Stato di Firenze. *Necrologio Fiorentino* (1634-1650) (H. Prunières. *Recherches sur les années de jeunesse de Lully*. Rivista musicale italiana, t. XVII, fasc. 3, 1910.)

très nettement le but de la mission dont elle avait chargé Roger de Lorraine. « Je l'avais prié de m'amener un Italien pour que je puisse parler avec lui, l'apprenant lors[1]. » Des recherches récentes ont permis de fixer l'arrivée de Lully en France au mois de mars 1646, après un séjour que Guise fit à Florence, où le grand-duc de Toscane le reçut avec empressement[2]. Lully n'avait donc pas encore quatorze ans. On ne saurait admettre que le simple hasard d'une rencontre mit Baptiste sur le chemin de Roger de Lorraine, encore moins que celui-ci le recueillit au sein d'une troupe de comédiens-ambulants. C'eût été une singulière façon de recruter un petit Italien destiné à converser avec Mademoiselle. Il semble plus vraisemblable de supposer, ou bien que le grand-duc ne demeura pas étranger au choix de Roger de Lorraine, ou bien que les relations locales du voyageur, dont la famille avait habité Florence, lui fournirent sur le compte de Baptiste des références satisfaisantes[3].

1. *Mémoires de Mlle de Montpensier.* (Edition Cheruel), III. p. 348.

2. Archivio di Stato di Firenze. *Mediceo*, 4650. Lettres du résident Barducci des 16 mars 1646, 23 mars 1646, et du secrétaire du grand-duc du 2 mars 1646. (H. Prunières, *loc. cit.*)

3. Charles de Lorraine, père du chevalier, s'était retiré à Florence en 1631, et sa famille ne rentra en France qu'en avril 1644.

Lecerf de la Viéville et, après lui, tous les biographes du Florentin ont prétendu qu'il entra chez Mlle de Montpensier en qualité de sous-marmiton. Guichard assure que le hasard le jeta parmi les galopins, mais « qu'il sut adroitement se tirer de la marmite avec son archet »[1]. De son côté, Choisy en fait un valet de pied. Ce sont là des allégations qui s'accordent assez mal avec la nature des services que la fille de Gaston d'Orléans attendait de son petit Italien[2]. Nous ne sommes malheureusement renseignés exactement sur sa situation chez Mademoiselle que par un document d'archives datant de 1652, époque où, avec Buron et Cabannes, il figurait au nombre des garçons de la chambre de la princesse, aux appointements de 150 livres par an ; la charge était mal rétribuée, mais honorifique et peu absorbante. Lully pouvait donc se livrer au pen-

1. *Réponse aux libelles diffamatoires de Jean Lully*, p. 16.

2. D'autant plus que la domesticité des bonnes maisons se hiérarchisait sévèrement et que les marmitons en occupaient le dernier rang. (H. de Gallier. *La Revue*, 15 juin et 1er juillet 1910.)

C'est à cette légende qu'il convient de rattacher l'histoire du concert de casseroles exécuté par Lully dans les cuisines de Mademoiselle. Une abondante littérature enfantine s'en est emparée. Citons les *Petits artistes peintres et musiciens* par Mme Eugénie Foa, 3e édition, pp. 147-178, la *Jeunesse des Hommes célèbres* par Eugène Muller, pp. 291 et suiv., *Petit marmiton*, *Grand musicien* par M. Jules Chancel. Enfin, une statue de M. Adrien Gaudez représente Lully enfant, costumé en marmiton et jouant du violon.

chant pour la musique qu'il avait manifesté de bonne heure, puisqu'il déclare lui-même, en demandant au roi des Lettres de naturalité, s'être « adonné à la musique dans sa jeunesse ». Choisy assure qu'encore enfant il faisait « de très beaux airs sans savoir une note de musique », et un libelle de 1695 rapporte de même qu'il jouait du violon dès son bas âge[1]. Au reste rien de plus artistique que le milieu dans lequel il vivait; non seulement, la bande des vingt-quatre violons se faisait entendre aux Tuileries, mais encore Mademoiselle entretenait six violons, et pensionnait l'excellent chanteur Michel Lambert et sa belle-sœur Hilaire Dupuy; le jeune Italien trouvait donc auprès de sa protectrice de précieuses ressources pour perfectionner une éducation musicale déjà très avancée lorsqu'il quitta Florence; rapidement, il devint un habile violoniste en même temps que Lambert l'initiait à la composition des airs de cour; aussi, racontait-il lui-même « qu'il n'avait jamais appris plus de musique qu'il n'en savait à l'âge de dix-sept ans. » Peut-être Lambert lui ménagea-t-il des appuis dans le monde de la musique du roi; peut-être même, lui fit-il faire la connaissance de

1. *Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs de musique ou les musiciens qui se servent des clavecins, luths et autres instruments d'harmonie... n'ont jamais été et ne peuvent être de la communauté des anciens jongleurs et ménestriers de Paris*, 1695, p. 33.

Luigi Rossi venu en France en 1647 avec les Barberini, et on juge de l'impression profonde que put produire l'*Orfeo* sur un musicien de quinze ans.

On connaît l'histoire suivant laquelle Mademoiselle aurait congédié Lully à la suite d'un couplet qu'il se serait permis de faire sur certain soupir échappé à la princesse, et on est parti de là pour stigmatiser la malignité et l'ingratitude du Florentin. Malheureusement, l'anecdote est aussi gauloise qu'inexacte, et la principale intéressée s'est chargée de donner les raisons qui la firent se séparer de Lully.

Après son escapade à Orléans, en mars 1652, la belle frondeuse, de retour à Paris, se voyait contrainte de s'enfuir à Saint-Fargeau où elle mandait Lully en novembre. L'aspect délabré et inhospitalier du vieux château, dont la cour s'emplissait d'une herbe épaisse et haute, l'effraya. « Il ne voulut pas demeurer à la campagne ; il me demanda son congé ; je le lui donnai, et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin [1]. »

La surprenante fortune de Lully date en effet du jour où il quitta les frondeurs pour le roi, le parti de la révolution pour celui de l'ordre. A

1. *Mémoires de M^lle de Montpensier*, III, p. 348.

peine le Florentin est-il à la cour, que son talent de danseur le met en vedette. Le 23 février 1653, au petit Bourbon, il danse dans le *Ballet de la Nuit*, divertissement imaginé pour célébrer l'heureuse issue de la campagne qui menait son ancienne protectrice sur le chemin de l'exil, et, sous les accoutrements les plus divers, il émerveille par ses gambades les quatorze ans du jeune roi. En quelle qualité Lully entra-t-il à la musique royale? Est-ce, ainsi qu'on l'a dit, comme inspecteur des violons, ou simplement comme membre de la bande des vingt-quatre? On ne sait. Toujours est-il qu'à cette époque, il devait jouir déjà d'une double réputation de virtuose et de compositeur, car Louis XIV charmé, dit Perrault, des airs de sa composition, le nomma compositeur de sa musique instrumentale, le 16 mars 1653. Nomination des plus flatteuses, puisque Lully remplaçait dans cette charge un remarquable violoniste et conducteur de ballets mort depuis peu, ce Lazarin dont Mersenne vantait le jeu sonore et gracieux [1].

De 1653 à 1655, Lully n'attire l'attention que par ses prouesses chorégraphiques ; peut-être est-ce durant cette période qu'il se « plie à la discipline » des organistes Gigault, Métru et Roberday, discipline d'ailleurs assez peu exigeante si on

1. Arch. nat. O[1]7. f° 165.

s'en rapporte aux conseils donnés par François Roberday[1].

Dès son arrivée à la cour, il eut la chance d'associer ses débuts à ceux d'Isaac de Benserade qui, ingénieusement, transformait le ballet de cour en un genre littéraire. De plus, il dansait aux côtés du souverain dont on sait le goût très vif pour la danse, et une sorte de camaraderie professionnelle s'établit ainsi entre Louis XIV et le baladin, camaraderïe dont celui-ci ne manqua pas de tirer parti : « Jeunesse de prince, source de belles fortunes » a dit La Bruyère. Dans le *Ballet des Proverbes* (17 février 1654). Lully figure avec son ami Lambert, et les *Noces de Pélée et de Thétis* de Caproli (avril 1654), le montrent étrangement costumé, tantôt en sorcière cuirassée et écailleuse, tantôt en Académiste de Chiron au vêtement bariolé de plumes tricolores. Quatre rôles lui sont confiés dans le *Ballet du Temps* (30 novembre 1654) et cinq dans celui des *Plaisirs* (4 février 1655). Tous ces rôles exigeaient une grande souplesse d'acteur, car le ballet consistait en une pantomime, en une « représentation muette »[2]. Guichard se laisse donc emporter par un fâcheux parti pris,

1. Roberday disait simplement que « ce qui plaît à l'oreille doit toujours être mis dans les règles de la musique ». Nicolas Gigault affirmait comme Nivers que l'orgue doit imiter la voix.

2. De Pure, *Idée des spectacles*, XI, pp. 209 et 215.

lorsqu'il refuse à Lully le talent de « bien actionner ».

Jusqu'à présent, les gazettes ne disent rien de Lully musicien. C'est au printemps de 1655 que, pour la première fois, Loret signale un ouvrage de lui, le *Dialogue de la Guerre et de la Paix* chanté chez Monsieur, en mai. Quelque temps après, le 30 mai, le *Ballet des Bienvenus*, dansé à Compiègne, permettait en un « récit crotesque italien, partie de voix, partie d'instruments », d'apprécier le talent de Baptiste, auteur de ce récit.

Les ballets étaient des œuvres collectives écrites en collaboration par les divers musiciens de la cour; mais, à partir de 1655, la part qu'y prend Lully tend à devenir prépondérante. Le ballet de *Psyché*, dansé au Louvre le 17 janvier 1656, lui fournit l'occasion de composer à l'italienne la longue scène infernale de la deuxième partie. Désormais, les noms des autres compositeurs s'éclipseront devant le sien. Peu à peu, l'encens monte autour de sa gloire naissante ; dans une scène de l'*Amour malade* (17 janvier 1657), Benserade lui fait dire :

Aux plus sçavans docteurs je sçais faire la loi,

et le compare à César dans *Alcidiane* (14 février 1658), pendant que Loret célèbre en sa personne « un des plus célèbres garçons pour

l'harmonie » qu'ait produits la terre italienne. Très finement, avec un sens aigu de l'opportunité, Lully introduit dans le *Ballet de la Raillerie* (19 février 1659) un intermède de musique française et de musique italienne. Puis, comme la mort de Gaston d'Orléans arrête les divertissements du carnaval de 1660, vite, le voilà tourné du côté de la musique d'église. Le 26 août, à la Merci, il fait chanter, à l'occasion de la paix des Pyrénées et du mariage du roi, un motet « admirablement harmonique », qui lui vaut les éloges les plus hyperboliques [1].

Les deux grands événements dont se réjouissait la France allaient provoquer en automne des fêtes magnifiques. Venu à Paris à la demande de Mazarin, le Vénitien Francesco Cavalli faisait représenter le 22 novembre 1660, dans la haute galerie du Louvre, son opéra de *Xerxès* orné d'entrées de ballet par Lully qui prit là contact avec un récitatif dramatique et vivant, sans rien perdre de son penchant à la bouffonnerie, car, en décembre, on s'esclaffait de rire devant un « récit turquesque » de sa façon, et il se montrait des plus « jovialistes » en jouant un rôle d'aveugle dans le *Ballet de l'Impatience* (février 1661). Ravi de ses saillies et de la souplesse de son talent, Louis XIV le nomme, en mai 1661, surintendant

1. Loret vante déjà son mérite de « symphoniste », et trouve qu'en la matière Baptiste est « un de nos plus beaux génies ».

et compositeur de la musique de sa chambre, pendant que Lambert recevait, en même temps, la charge de maître de musique de la chambre[1].

Maintenant qu'il possède une situation officielle, Baptiste va redoubler de zèle, et les gazetiers ne tarderont pas à élever le ton de leurs éloges. Qualifié, de « vrai copiste d'Orphée » après le *Ballet des Saisons* (25 juillet 1661), et certain, désormais, d'avoir trouvé son chemin de Damas, le musicien tient à serrer définitivement le lien qui l'attache à la France, en demandant des Lettres de Naturalité (décembre 1661).

C'est probablement vers cette époque qu'il crée la bande des *Petits violons*, les exécutants de la *Grande bande* n'ayant point ses sympathies, et le surintendant sentant le besoin de disposer pour ses ballets d'une troupe sévèrement disciplinée[2]. Il est déjà très populaire ; partout, à la cour comme à la ville, on chante sa musique, et d'Assoucy rapporte que les bateleurs du Pont-Neuf connaissaient ses airs[3]. Baptiste collabore

1. *Bienfaits du Roy* (Ms. fr. 7651), f° 9 et *Gazette* du 19 mai 1661, p. 480. Lully succédait à un excellent musicien, Jean de Cambefort.

2. Lully traitait les vingt-quatre violons de maîtres aliborons et de maîtres ignorants. (*Raisons...*, p. 32). L'existence des *Petits violons* se place entre 1660 et 1670. (Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français*, p. 25.)

3. *Aventures de M. d'Assoucy*, 1677, pp. 263-264. Il s'agit de Philippot dit le Savoyard, citoyen du Pont-Neuf, qui se réjouit de ce que Lully rafraîchisse le Parnasse.

encore avec Cavalli pour l'*Ercole amante* (7 février 1662), auquel il ajoute dix-huit grandes entrées, puis scelle la longue amitié qui le liait à Lambert en épousant la fille unique du musicien à Saint-Eustache, le 24 février 1662. Madeleine Lambert recevait une jolie dot de 20.000 livres, dont 4.000 en « bagues, joyaux, hardes et meubles » et son père, marquant à Lully toute sa confiance artistique, le désignait comme survivancier de sa charge. Aussitôt, le roi de ratifier cette disposition, et de régler la question de la succession de Lully, en fixant à 30.000 livres la somme à payer par son successeur éventuel à ses héritiers et à ceux de Lambert. Bien plus, il signait lui-même au contrat, le 14 juillet, avec la reine-mère, la reine Marie-Thérèse, Rochechouart et Colbert. Enivré de sa rapide et prestigieuse fortune, Lully fait la roue et s'intitule orgueilleusement : Jean-Baptiste Lully, escuyer, fils de Laurent de Lully gentilhomme florentin.

De son mariage avec Madeleine Lambert, il eut six enfants, trois fils et trois filles; c'est dire, qu'officiellement, il ne fut point mauvais époux, malgré ses trop nombreux caprices extra-conjugaux. Au reste, une allusion des plus transparentes risquée par Benserade dans le *Ballet des Arts* (8 janvier 1663), où Lully représentait un chirurgien entouré d'estropiés, montre que Baptiste, « contraire au Dieu du mariage », ne se

décida pas facilement à se mettre « sur le bon pié ».

Il manquait quelque chose à la gloire de Lully. les compliments et l'amitié de Molière. Baptiste ne les attendit pas longtemps. Déjà les *Fâcheux* de 1661 inauguraient la longue et fructueuse collaboration du poète et du musicien. Lully paraissait dans la pièce comme un augure musical, et la fameuse courante de Lysandre était de lui :

> ... Baptiste, le très cher
> N'a pas vu ma courante et je le vais chercher[1],

Mais, c'est avec le *Mariage forcé* (29 janvier 1664) que la collaboration de Molière et de Lully se précise et devient plus active. La composition de cette comédie-ballet et celle du divertissement qu'il préparait pour le carnaval obligèrent même Lully à surseoir à une commande de pièces instrumentales que le grand-duc de Toscane lui adressa au mois de septembre 1663; il ne put s'acquitter vis-à-vis de Ferdinand II qu'après la représentation du ballet des *Amours déguisés* (13 février 1664)[2]. Puis, probablement au cours de l'hiver de 1664, il écrit le pathé-

1. La comédie des *Fâcheux* fut jouée à Vaux le 20 août 1661. La musique en était de Beauchamp.

2. M. Prunières a publié la correspondance intervenue à ce propos entre le secrétaire du grand-duc, Bali Gondi, et le résident de Toscane en France, l'abbé Marucelli. Rivista musicale italiana (*Loc. cit.*).

tique *Miserere* pour lequel le roi témoignait tant d'admiration : « Il faut que vous entendiez le *Miserere* de Baptiste », disait-il à son valet de chambre Dubois [1]. Cette pièce si tragique n'est vraisemblablement autre que celle qui produisit une forte impression sur Mme de Sévigné, aux funérailles du chancelier Séguier.

Désireux d'inaugurer de façon éclatante la transformation et l'agrandissement de Versailles, et aussi d'effacer le souvenir des maladies des deux reines, le roi fit appel aux talents de Molière et de Lully, les « deux grands Baptistes » pour parler comme les gazetiers. Du 7 au 9 mai 1664, les divertissements qui accompagnèrent à Versailles la *Princesse d'Elide* dépassèrent en somptuosité tout ce qu'on avait vu jusque-là.

Le succès de la *Princesse d'Elide* se prolongea jusqu'à l'été, lors de la venue en France du cardinal Chigi, légat d'Alexandre VII, voyage qui fournit même à Lully l'occasion de collaborer avec le grand Corneille, car il composa des entrées de ballet pour son *Œdipe* [2].

Prodigieusement actif, Lully travaille à la fois avec Benserade et avec Molière ; après le *Ballet de la naissance de Vénus* (26 janvier 1665),

1. *Mémoires de Dubois*. Bib. de l'Ecole des Chartes, IX, pp. 6, 7.

2. *Œdipe* fut joué devant le cardinal le 3 août 1664.

l'*Amour médecin*, représenté à Versailles du 14 au 17 septembre, est accueilli avec un vif succès que Molière, modestement, attribue à son collaborateur, à « l'incomparable M. de Lully », comme il l'appelle. Dès le début de l'année suivante, Lully, devenu le seul fournisseur de musique des ballets, met sur pied le *Ballet de Créquy* ou le *Triomphe de Bacchus dans les Indes*. (9 janvier 1666). Son importance s'est accrue et consolidée; il doit à sa situation officielle de porter haut et ferme le drapeau de l'art français, et lorsque, au cours de l'été, le roi congédie les musiciens italiens, il est difficile de ne pas voir dans cette mesure la conséquence de l'influence exercée par Lully sur le souverain[1].

A la fin du deuil de cour occasionné par la mort d'Anne d'Autriche, les fêtes reprennent de plus belle à Saint-Germain avec le fameux *Ballet des Muses*, composition mixte tenant du ballet et de la comédie-ballet, et dans laquelle s'enchâssèrent successivement *Mélicerte*, la *Pastorale comique*, une *Mascarade espagnole* et le *Sicilien*. Cette série de transformations débuta le 2 décembre 1666 pour prendre fin au carnaval de 1667, sans cesser un seul instant de mériter les plus sincères applaudissements. Non seulement, Lully s'y montrait habile violoniste, en exé-

1. D'après le chanoine Ouvrard, l'exode des musiciens italiens aurait eu lieu en juillet 1666. Ms. fr. 9360. f° 7.

cutant là une sorte de concerto de violon[1], mais encore, avec la *Pastorale comique*, il s'attaquait, pour la première fois, au genre inauguré en 1654 par de Beys et La Guerre et continué en 1659 par Perrin et Cambert. Lully va maintenant écrire des *pastorales* comme celle qu'on joue à Versailles à l'occasion de la Saint-Hubert, et qui, vraisemblablement, consistait en une première version de *Georges Dandin*, ou comme la *Grotte de Versailles* et les *Amants magnifiques*.

Toujours attentif à plaire au roi et à soigner par là sa propre fortune, Lully profite du baptême du Dauphin pour faire exécuter dans la cour du vieux château de Saint-Germain, le 24 mars 1668, un brillant *Plaude lætare* à deux chœurs, écrit sur des paroles de circonstance. Le 28 avril, le roi, en récompense de cette attention loyaliste, signait un brevet qui accordait la survivance des charges détenues par Baptiste à celui de ses enfants qu'il désignerait[2].

D'autres circonstances n'allaient pas tarder à mériter une glorification musicale ; il fallait célébrer magnifiquement la conclusion de la paix d'Aix-la-Chapelle (2 mai 1668). Dès le mois de juin, on travaille fiévreusement aux préparatifs

1. Il jouait costumé en Orphée.

2. Le brevet royal stipulait que, dans le cas où Lully viendrait à mourir sans avoir exercé son choix, la survivance de ses charges reviendrait à l'aîné, Louis, né en août 1664.

du *Grand divertissement de Versailles*, dont la pièce de résistance est la comédie-ballet de *Georges Dandin*. En dépit des craintes manifestées par Molière, le succès fut éclatant (18 juillet) ; l'historiographe Félibien s'étend complaisamment sur la comédie et la pastorale, et admire le majestueux finale qui rassemblait en un puissant crescendo plus de cent exécutants[1]. La même année, on joua la *Grotte de Versailles* dont le sous-titre « églogue en musique » précise bien le changement qui s'opère dans la manière de Lully. Pellisson avait écrit les paroles de cette pastorale toute tissée de symphonies rustiques et naturistes[2], et qui soulignait l'effort du musicien vers des compositions de musique récitative. Cependant, il ne devait pas être le premier à réaliser pratiquement l'idée des pièces en musique. Depuis plusieurs années déjà, cette idée hantait Perrin, qui, grâce à l'appui de Colbert, auquel il avait dédié un *Recueil de Paroles de Musique*, obtenait, le 28 juin 1669, le privilège d'une Académie d'opéras à l'imitation de celles qui existaient déjà en Italie.

Toutefois Lully abandonnait de plus en plus

1. Sur ces fêtes données un peu à l'intention de Mme de Montespan, voir les *Lettres du Marquis de Saint-Maurice* (Revue de Paris, 15 sept. 1910, pp. 350 et suiv.)

2. Il y avait, en particulier, des effets de rossignols réalisés par un orgue hydraulique. La pièce fut jouée dans la fameuse *Grotte*, triomphe des rocailleurs du temps.

le ballet de cour, car le ballet de *Flore* dansé par le roi le 13 février 1669 fut le dernier qu'il écrivit avec Benserade. Au reste, ce ballet, par le développement extrême de l'élément musical, dessinait déjà une ébauche d'opéra, et quand, à l'automne, les fêtes recommencent à Chambord avec *Monsieur de Pourceaugnac* (octobre 1669), la musique occupe la première place dans l'admiration générale, puisque Robinet cite Lully avant Molière. Baptiste jouait avec Gaye la scène des deux médecins italiens du deuxième intermède, et obtint un succès personnel considérable dans le rôle d'*Il Signor Chiacchiarone*.

La musicalisation de la comédie-ballet s'accentue encore dans les *Amants magnifiques* (4 février 1670), dont les airs furent trouvés exquis et dont le finale, suivant l'habitude adoptée par Lully, prenait une ampleur majestueuse. En ce temps, on goûtait fort toutes les manifestations d'exotisme, et en particulier d'orientalisme, si fréquentes dans les ballets de cour. Il n'est pas impossible que, désireux d'exploiter le grand mouvement de curiosité suscité par la réception à la cour d'un envoyé de la Porte, Baptiste ait suggéré au roi l'idée de se donner le divertissement d'une scène burlesque orientale. Justement, le chevalier Laurent d'Arvieux venait de faire un long séjour en Orient. On invite

Molière à travailler à une turquerie, et on lui adjoint d'Arvieux, afin d'assurer le respect de la couleur locale[1]. Ainsi naquit le *Bourgeois gentilhomme*, représenté pour la première fois à Chambord le 13 octobre 1670. Là encore, si Robinet vante « les deux grands Baptistes », la *Gazette* n'a d'éloges que pour les « merveilleuses symphonies », « le dialogue en musique des plus agréables », la décoration et les costumes. Le clou de la pièce consistait dans la célèbre *Cérémonie turque*, véritable chef-d'œuvre de haute bouffonnerie où Lully, sous son nom de Chiaccheron, tenait magistralement le rôle du Mufti. Repris à Saint-Germain en novembre 1670 et donné à Paris au Palais-Royal le 23 novembre de la même année, le *Bourgeois gentilhomme* rencontra à la ville l'accueil chaleureux qu'il avait reçu à la cour; un ambassadeur de Guinée, Don Matheo Lopez, de passage à Paris, s'y amusa fort. La dépense nécessitée par les représentations à la cour s'était élevée à plus de 49 000 livres; les habits, dessinés d'après les indications de d'Arvieux, coûtaient seuls 12 000 livres. Le roi garda une grande prédilection pour le *Bourgeois gentilhomme* et Dangeau raconte qu'en 1712, malgré l'austérité dont l'entourait Mme de Maintenon, il s'en fit jouer quelques scènes qui, pour un instant,

1. *Mémoires du chevalier d'Arvieux*, IV, pp. 252-253.

lui rappelèrent les années joyeuses de sa jeunesse[1].

Lully, on le voit, travaille assidûment aux plaisirs du roi ; mais les devoirs de sa charge ne l'empêchent pas d'accorder quelque sollicitude à ses propres intérêts. C'est vers cette époque qu'il commence à se montrer le spéculateur avisé qu'il fut toute sa vie. A la fin de 1670, il habitait la rue Traversière, dans le voisinage de la butte Saint-Roch, et se trouvait ainsi très bien placé pour suivre les incessants progrès que faisait ce quartier depuis la construction par Richelieu du Palais-Cardinal, devenu plus tard Palais-Royal. Les 28 mai et 13 juin 1670, Lully achetait deux terrains à l'angle de la rue Sainte-Anne et de celle des Petits-Champs pour le prix de 22 680 livres[2]. Puis, le 25 juillet, il passait avec Jean-Baptiste Predo un marché d'ouvrages s'élevant à 45 000 livres ; sur le premier des deux terrains, il se faisait construire un hôtel dont Daniel Gittard dessinait la belle façade décorative ; sur le second, il élevait une maison de rapport[3]. Mais Lully ne disposait pas de tous les capitaux nécessaires à ces diverses opérations ; il redevait 1 150 livres sur l'acquisition du

1. Dangeau. *Journal*, 21 décembre 1712.

2. Lully achetait ces terrains à Messire Prosper Bauyn, conseiller du roi. (*Inventaire après décès* de Lully.)

3. Voir sur ce point E. Radet. *Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Paris, 1891.

terrain et 23 000 livres sur les bâtiments commencés. En plein travail du *Bourgeois gentilhomme*, il demanda assistance à son collaborateur et ami Molière, et le 14 décembre 1670, le poète consentait en sa faveur un prêt de 11 000 livres, moyennant une rente de 550 livres affectée sur la maison en construction[1].

Malgré ses soucis de bâtisseur, il trouve le temps d'écrire *Psyché* et, dès les premiers jours de 1671, la nouvelle pièce est en état de voir le feu de la rampe. C'est une tragi-comédie due à Molière, Quinault et P. Corneille ; le musicien la transforme en une sorte d'opéra avec un important prologue, de nombreuses symphonies et un puissant finale. Représentée pour la première fois dans la salle des machines des Tuileries, le 17 janvier 1671, en présence du roi, du dauphin, de Monsieur et de Mademoiselle, *Psyché* n'eut pas de peine à provoquer les applaudissements de cette brillante assemblée, et on prit plaisir à montrer ce beau spectacle au nonce du Pape et à l'ambassadeur de Venise. Reprise par les comédiens sur le théâtre du Palais-Royal, *Psyché* fut jouée du 24 juillet 1671 au 23 octobre suivant, soit pendant trois mois pleins.

Un semblable triomphe, en témoignant de la faveur sans cesse grandissante que les ouvrages

1. E. Soulié. *Recherches sur Molière et sur sa famille*, pp. 68, 69.

en musique trouvaient auprès du public, montrait à quel point l'initiative de Perrin avait été judicieuse. Après plus de vingt mois d'efforts et de travaux préparatoires, après de laborieuses recherches effectuées par La Grille dans les maîtrises languedociennes afin d'y découvrir des voix, l'*Académie d'opéras* faisait de satisfaisants débuts en représentant, le 3 mars 1671[1], la *Pomone* de Perrin et Cambert au jeu de paume de la rue Mazarine. Malgré la niaiserie et la suffisance du long avant-propos dont Perrin accompagnait son livret, en dépit des paroles de celui-ci qu'au dire de Saint-Evremond on entendait avec dégoût, la foule courut avidement au nouveau spectacle, et la police dut prendre des mesures pour modérer son ardeur esthétique[2].

Lully n'aurait accueilli cet incontestable succès qu'avec des sarcasmes, déclarant, selon Perrin, « l'opéra français impossible par le deffaut de la langue et des acteurs ».

On a fait état, pour soutenir cette allégation, d'un texte de Ch. Perrault : « Lulli qui *s'étoit mocqué jusques-là de cette musique* voyant le gain qu'elle produisoit, demanda au roi le pri-

1. Nuitter et Thoinan. *Les origines de l'Opéra français*, pp. 155-156.

2. Une ordonnance de police de mai 1671 punissait des galères les personnes coupables de violences sur les soldats de garde à l'Opéra. « Le tout Paris afflua au 3e théâtre qu'on lui ouvrait ». (De Boislisle *Les débuts de l'Opéra français à Paris*, p. 11).

vilège de faire seul des opéras. » Or c'est là une citation infidèle, car le manuscrit de Perrault ne porte pas « cette musique » mais bien « leur musique », laissant entendre ainsi que Lully critiquait la musique de Perrin et Cambert et non l'adaptation de la musique à des paroles françaises[1].

D'ailleurs, Lully pouvait ne pas croire à la réussite d'une tragédie chantée en entier sans pour cela condamner la musique récitative française, dont il était un des plus brillants représentants. La question n'est évidemment pas la même, d'autant que le succès des comédies-ballets semblait susceptible de confirmer Lully dans l'idée que le mélange du parlé et du chanté restait seul accessible aux Français[2].

Le triomphe de *Pomone* détermine toute une germination de pièces en musique. Ce sont, à Versailles, en novembre 1671, les *Amours de Diane et d'Endymion*, musique de Sablières[3], puis, au Marais, les *Amours du Soleil*, avec musique et machines, et en 1672, les *Amours de*

1. Ch. Perrault. *Mémoires de ma vie*, publiés par M. Paul Bonnefon, p. 127. Brossard (*Catalogue*, p. 180) rapporte que Lully avait souvent soutenu « que la langue française n'estoit point propre pour ces grandes pièces. »

2. Voltaire dit de même : « On ne croyait pas alors que les Français pussent jamais soutenir trois heures de musique. »

3. En octobre 1671, Monsieur, avait chargé Henri Guichard, intendant général de ses bâtiments, d'écrire cette pièce, à l'occasion de son mariage avec la princesse palatine.

Bacchus et d'Ariane, dont l'auteur, Donneau de Visé, remarquait « que les spectacles en musique étaient beaucoup plus suivis que les autres », pendant que Sablières et Guichard donnaient à Saint-Germain un remaniement des *Amours de Diane*, sous le titre du *Triomphe de l'Amour*. Lully sent le danger ; il a l'impression que sa situation est menacée, qu'on va chasser sur ses terres, et il manœuvre alors en conséquence. Les circonstances se prêtaient du reste à merveille à sa stratégie, car Perrin, sitôt son privilège obtenu, avait eu la déplorable idée de s'associer à deux aigrefins, Sourdéac et Champeron ; un acte de décembre 1669 stipulait que ces derniers assumaient l'administration de l'opéra, tandis que Perrin et Cambert en conservaient la direction artistique. Or, qu'étaient les deux nouveaux venus ? Champeron qui se parait du nom mirobolant de Laurens de Bersac de Fondant, escuyer, sieur de Champeron, s'appelait en réalité Laurens Bersac ; fils d'un modeste laboureur limousin, il avait erré quelque temps dans la petite administration puis, après nombre d'indélicatesses et de faux, il faisait des prisons du royaume son domicile habituel. Le marquis de Sourdéac était un personnage encore plus savoureux : pirate en Bretagne, faux monnayeur, douze fois assassin, usurier cynique, courant les mauvais lieux et les filles, blasphémant à tout propos,

il ne manquait vraiment pas de relief. Les deux gredins qui, par une délicieuse ironie, s'intitulaient bailleurs de fonds, recevaient eux-mêmes l'argent à la porte, en bras de chemise, et munis de petites balances pour vérifier le poids des louis d'or qu'ils encaissaient, pendant qu'un des frères de Champeron, religieux de Saint-Benoît, tenait lieu d'ouvreuse, et complétait ainsi dignement cet invraisemblable personnel. Inutile de dire que l'infortuné Perrin, traqué par ses créanciers, ne voyait jamais aucun compte. La situation de l'Opéra, dont les artistes réclamaient durement leurs gages impayés et protestaient contre la violence des pseudo-administrateurs, devenait intolérable. Perrin cède à l'intendant de la musique du duc d'Orléans, Jean Granouillet sieur des Sablières, la moitié de son privilège (14 juin 1671). Le lendemain, il est incarcéré à la Conciergerie où, de plus en plus affolé, il abandonne le 8 août tout son privilège à Sablières, puis se rend coupable de stellionat en recédant ce même privilège à son créancier La Barroire ; enfin, le 23 novembre 1671, il passe avec Guichard et Sablières un nouveau contrat de vente. On voit combien l'imbroglio s'épaississait, Sablières et Guichard devenant administrateurs de l'Opéra, tandis que Sourdéac et Champeron se considéraient comme exploitant seuls le privilège, et que Perrin conservait comme contre-lettre le con-

trat d'août 1671. C'est alors que Lully intervient avec son habituelle décision. Sur le conseil de Colbert, il va trouver Perrin à la Conciergerie et négocie la cession de son privilège. Tout heureux de cette solution inespérée, Perrin s'empresse de céder son droit contre une pension que lui servira Baptiste[1]. Mais, si la convention s'était réglée le plus facilement du monde entre les deux principaux intéressés, en haut lieu des résistances se prononçaient. Sans doute, Colbert avait bien conseillé Lully[2], mais personnellement, il ne se montrait pas favorable à ses projets ; et une cabale de courtisans et de musiciens de se former contre Baptiste avec l'adhésion officieuse du premier ministre, car, au dire de Perrault, on trouvait qu'il était convenable de laisser à tout le monde la faculté de composer des opéras[3]. Alors Lully brusque les choses. Il va au roi, et lui demande avec tant de force l'octroi du privilège que le souverain, plutôt que de perdre un homme si indispensable, lui donne satisfaction et envoie des instructions à Colbert qui fait alors volte-face avec la plus élégante des désinvoltures. On ne peut donc pas

1. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.* pp. 225 et suiv.

2. Lully, dans la lettre qu'il écrivait à Colbert le 3 juin 1672, disait : « Vous savez, Monseigneur, que je n'ai pris d'autre route dans cette affaire que celle que vous m'avez prescrite. »

3. Ch. Perrault. *Mémoires*, pp. 126 et suiv.

soutenir que Lully a extorqué le privilège de Perrin ; jamais Perrin ne se considéra comme lésé ; bien au contraire, il faisait une bonne affaire, put payer ses dettes et sortit de prison[1]. Le Florentin, à l'occasion de cette cession, a été accusé d'avoir joué indignement Molière. Selon Sénecé, Molière, frappé de l'intérêt que le public prenait aux ouvrages en musique, aurait eu le premier l'idée de fonder une Académie de musique et s'en serait ouvert à son collaborateur[2]. Mais le témoignage de Sénecé, valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, qui abominait Lully, doit demeurer suspect. Sénecé commence par énoncer une inexactitude en rappelant les prétendus regrets que Perrin ressentait de la perte de son privilège, puis, fort maladroitement, pour perdre Lully, il compromet gravement Molière : « Nous fîmes nos conventions, aurait dit le poète, et nous prîmes jour pour aller ensemble mettre la faux dans la moisson d'autrui, en demandant au Roy le privilège de la représentation des opéras[3]. »

En devançant l'époque convenue, conclut-il, le rusé Baptiste obtint pour lui seul le privilège si

1. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.*, p. 226.

2. Cette idée, d'après Nuitter et Thoinan, ne reviendrait pas même à Perrin, mais bien à Cambert.

3. Sénecé, *Lettre de Clément Marot à M. de Sxxx touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J.-B. de Lulli aux Champs-Elysées*, Cologne, 1688.

convoité. Tout porte à penser qu'il ne s'agit là que d'un racontar sans consistance. A qui fera-t-on croire que Molière, le glorieux Molière des comédies-ballets, se serait bénévolement contenté du rôle modeste et effacé de librettiste d'opéra ? Et, lorsque par la suite, il attaqua pour d'autres motifs le privilège de Lully, pourquoi ne se plaignit-il pas de sa duplicité ? Voit-on aussi Molière se laissant berner avec une pareille candeur, et peut-on admettre que Colbert, qui protégeait le poète, eût conseillé à Lully de lui jouer un aussi mauvais tour?

C'est pourtant de là qu'est née la légende de « l'indigne conduite » de Lully envers Molière. On rappelait même cruellement que Lully fut l'obligé du poète ; or, en prêtant de l'argent sur hypothèque au Florentin, c'était Molière qui était l'obligé de Lully[1].

D'ailleurs, point n'est besoin de tant d'imagination pour expliquer que l'octroi à Lully du privilège de Perrin ait suffi à séparer les deux anciens collaborateurs. Ce privilège, en effet, contenait, au moins à l'origine, une clause draconienne qui lésait profondément les intérêts de la troupe de Molière, car il défendait « de faire aucunes représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments sans la per-

1. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit*, p. 231-232.

mission par écrit de Lully », clause excessive et tyrannique qui disparut du reste du texte officiel.

Le 13 mars 1672, le roi accordait à Lully des *Lettres patentes* pour le privilège de l'opéra, par lesquelles, après avoir visé la capacité particulière du Florentin et l'insuffisance de Perrin, il révoquait de la façon la plus explicite le privilège accordé à celui-ci le 28 juin 1669. Lully obtenait la permission d'établir à Paris une « Académie royale de musique », et de donner au public toutes les pièces composées par lui, mais défenses expresses étaient prononcées « de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers français ou autres langues, sans sa permission, à peine de 10.000 livres d'amende[1] ». Il ne reste plus trace de la fameuse clause qui n'existait que dans une première rédaction des *Lettres patentes*; lorsque Molière eut vent de cette disposition exorbitante, il se rendit à Versailles et obtint du roi qu'elle ne serait pas insérée dans le texte définitif. C'est du moins ce que rapportent Sablières et Guichard dans un factum[2].

Voilà donc Lully pourvu du monopole exclusif

1. Arch. nat. O[1] 16, f[os] 94-96.

2. « La clause, disent de même Sourdéac et Champeron, aurait été retirée sur la plainte que le sieur de Molières fit au roi de la part de tous les comédiens... la chose a esté réformée dans de secondes lettres, marque indubitable qu'il y avait eu surprise dans les premières ». (*Causes et moyens pour Sourdéac et Champeron*. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.* p. 236).

de l'opéra; de toutes parts surgissent des oppositions à l'enregistrement de son privilège. Du 19 au 29 mars, Sourdéac et Champeron, Sablières et Guichard, enfin, Molière et les comédiens élèvent leurs protestations. De son côté, Colbert, chez qui le courtisan apparaît derrière le ministre, prend maintenant fait et cause pour Lully. Le 24 mars, il écrit au procureur général de Harlay en lui recommandant de presser l'affaire[1], pendant que Baptiste tout en manœuvrant de front sur le terrain du droit contre Sourdéac et Champeron, opère, par la voie administrative, un dangereux mouvement tournant; quinze jours après la signature des *Lettres patentes*, le 30 mars 1672, la Reynie reçoit du roi l'ordre de fermer le théâtre de la rue Mazarine sur lequel continuaient avec un grand succès les représentations des *Peines et des Plaisirs de l'Amour*, la délicate pastorale de Cambert et Gilbert. La police exécuta cet ordre le 1er avril.

Jetés brutalement sur le pavé, Cambert et les chanteurs réclament le montant de leurs gages, et l'affaire menaçait de s'éterniser dans le maquis de la procédure, quand Lully, une fois de plus, agit avec fermeté et décision; il va encore au roi et obtient, à la date du 14 avril, un arrêt du

1. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.*, p. 245.

Conseil portant que le privilège serait exécuté en dépit de toutes les oppositions. Et Colbert d'appuyer auprès de la justice la cause de Lully, et de multiplier les lettres à de Harlay et au premier président de Lamoignon [1].

Il faut lire la curieuse supplique que le Florentin adresse à Colbert, le 3 juin 1672, pour toucher du doigt sa souplesse d'homme d'affaires [2]. Après s'être plaint des continuelles chicanes de ses adversaires et des erreurs qu'on débite sur son compte, il se déclare désolé « de combattre contre des faussetez pendant qu'il devrait travailler à ce que le roi lui a commandé. » Toujours pratique, toujours « homme de réalisations », il demande que le souverain lui accorde la salle du Louvre dans laquelle il fera « incessamment travailler ». Dès cette époque, et par l'entremise de Molière, Lully est entré en relations avec son futur librettiste Philippe Quinault.

Les moyens qu'invoquaient ses adversaires portent témoignage sur la précarité de leur cause. Sourdéac et Champeron n'ont pas de thèse arrêtée, et vont d'un argument à l'autre au petit bonheur. Sablières et Guichard se fondent sur le traité passé à la Conciergerie avec

1. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.*, pp. 251, 252.

2. Cette lettre, publiée par MM. Nuitter et Thoinan à la page 252 de leur ouvrage, a été traduite en allemand par La Mara dans ses *Musikerbriefe* (I, pp. 115, 117).

Perrin, tandis que Perrin se bornait à demander 105 000 livres, la salle, les machines, et la reddition des comptes arriérés de Sourdéac et Champeron.

Un arrêt du Parlement du 27 juin 1672 mit fin à l'affaire, en ordonnant purement et simplement l'enregistrement des *Lettres patentes*. Sourdéac se voyait déchargé du prix du bail du Jeu de Paume ; ses frais lui étaient remboursés, et on indemnisait Perrin, Cambert et les chanteurs [1].

Ainsi, Lully réglait vivement le compte de Sourdéac et Champeron qui, en véritables parasites, s'étaient pouillés dans le privilège de Perrin. On lui a reproché sans aucun fondement d'avoir spolié Cambert, car Cambert, simple employé aux gages de Sourdéac et Champeron, ne demandait qu'une chose, le règlement de son compte. Lully ne lui devait rien, et la fermeture de la salle de la rue Mazarine ne lui causa nul dommage pour la raison bien simple qu'il n'était jamais payé.

Au fond, Sourdéac et Champeron nourrissaient l'espoir de redevenir indispensables en gardant la salle de la rue Mazarine, dont, pensaient-ils, on ne pouvait se passer pour exploiter le privilège de l'Opéra ; mais le Florentin possède

1. Arch. nat. X. 2665 et Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.* p. 264. Le *Mercure galant* de 1687 (I. p. 366) met au point l'affaire du privilège de Lully.

plus d'un tour dans son sac. Le 12 août 1672, il loue à Étienne et à François le Gaigneur et à la Dlle Patru le jeu de paume de Béquet, rue de Vaugirard, où il fera élever une salle de spectacle ; le bail est conclu à court terme, pour huit mois, moyennant 1 800 livres et 500 livres de pots de vin, parce que Lully sait, qu'avant ce délai, il aura raison de ses adversaires. Au reste, l'habile manœuvrier va allonger encore un terrible coup droit à Sourdéac et Champeron. Le 22 août, une ordonnance royale défend à toutes les troupes de comédiens français et étrangers de louer la salle de la rue Mazarine, et voilà la salle de Sourdéac frappée d'interdit. En même temps, afin d'assurer le monopole de Lully, défense était adressée aux comédiens de se servir dans leurs représentations de plus de six musiciens et de douze joueurs d'instruments[1]. De la sorte, et dans une certaine mesure, on donnait satisfaction aux réserves formulées par Molière ; en outre, et sans doute par déférence pour le grand poète, c'était Lully qui devait signifier lui-même aux comédiens l'ordonnance royale. Molière conserva cependant quelque rancune contre Baptiste, car, lorsqu'il reprit le *Mariage forcé*, il chargea Marc-Antoine Charpentier d'en refaire la musique.

1. Arch. nat. O1 16, f° 142. Ordonnance du 22 août 1672.

Assuré désormais de pouvoir abriter sa troupe, Lully prend immédiatement toutes les dispositions nécessaires pour hâter l'ouverture du nouveau théâtre. Le 23 août 1672, il constitue avec le célèbre décorateur Charles Vigarani, pour une durée de huit années, une société moyennant versement, par chacun des deux sociétaires, d'une somme de 10 000 livres, avec partage des bénéfices de l'entreprise dont les deux tiers revenaient à l'astucieux musicien[1]. Et comme les tracas qui l'avaient assailli l'empêchaient de débuter avec une pièce nouvelle, il se contenta de présenter au public un simple arrangement de fragments empruntés, pour la plupart, aux ouvrages composés en collaboration avec Molière. Remarquons à ce propos, qu'en agissant de la sorte, Lully n'outrepassait nullement son droit et ne « pillait » pas Molière, comme on l'a avancé. Les ballets et pastorales dont il se servit avaient été représentés devant le roi et payés de ses deniers. On ne comprend pas de quelle façon Molière aurait pu se trouver lésé par l'usage d'œuvres qui ne lui appartenaient pas en propre.

Ce fut Quinault qui mit au point la pièce d'ou-

1. *Inventaire après décès* de Lully. *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII^e siècle*, par le bibliophile Jacob, 1880. — A. Pougin, *L'Opéra sous le règne de Lully* (*Ménestrel*, 7 février 1886).

verture laquelle comportait le divertissement du cinquième acte du *Bourgeois gentilhomme*, celui des *Amants magnifiques*, la *Pastorale comique*, le ballet des *Fêtes de Versailles* de 1668, et le divertissement du troisième acte de *Georges Dandin*. L'ensemble prenait le titre de *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Avec une hâte fébrile, Lully poussait les répétitions dans la salle des Tuileries qu'on lui avait prêtée, et se donnait tant de peine qu'il en tombait malade et qu'on craignait « qu'il ne pût résister aux fatigues de l'Opéra. »[1] La date de la première représentation, assez difficile à préciser, semble bien antérieure au 26 novembre.

La mort du duc d'Anjou, survenue le 4 août, empêcha le roi d'assister à l'ouverture de l'Académie royale.

A la fin de 1672, « le tendre M. Quinault » avait déjà achevé *Cadmus et Hermione* que Lully destinait au carnaval de 1673. Lully s'était attaché le poète par un contrat aux termes duquel Quinault devait, moyennant quatre mille livres, écrire un opéra par an. De son côté, le roi ne tarda pas à se montrer si satisfait du librettiste qu'il lui fit servir une pension de deux mille livres[2].

Cadmus passa le 27 avril 1673, en présence

1. *Requête d'inscription de faux contre Lully*. Déposition de Marie Verdier.

2. Boscheron. *Vie de Quinault*, pp. 33, 34.

du roi, de Monsieur, de Mademoiselle et de toute la cour, et la *Gazette* relate l'extraordinaire satisfaction que cette brillante compagnie ressentit du spectacle. Ce n'était plus une pastorale, mais une véritable tragédie mise en musique. On goûta fort l'allégorie du serpent Python, au prologue, et non sans candeur, le bon Robinet s'étonnait que « l'aimable symphonie » ne produisît aucune cacophonie.

Dès le lendemain de la première, le 28 avril 1673, le roi marque son contentement en rendant une ordonnance portant permission à Lully, et cela gratuitement, de représenter ses ouvrages dans la salle du Palais-Royal. Cette salle, où jouait la troupe de Molière, mort le 17 février pendant le *Malade imaginaire*, devenait ainsi la salle de l'Opéra. On voit que Lully avait sagement agi en ne louant le jeu de paume que pour huit mois. Sans doute, la décision royale jetait la troupe de Molière dans un grand embarras, mais, en bonne justice, on ne saurait imputer à crime au seul Lully le désarroi qui en résulta pour les comédiens.

Déjà, le Florentin comptait de nombreux ennemis prêts à cabaler contre lui. Sans parler de Sourdéac et de Champeron, il y avait les gens de lettres jaloux du succès de Quinault et qui s'efforçaient de jeter le discrédit sur le « monotone » *Cadmus* ; il y avait les amis de Molière indignés

de voir la troupe du grand poète jetée à la rue; il y avait enfin toute une séquelle d'auteurs de pièces à machines, comme Donneau de Visé, que le monopole de Lully irritait au plus haut point. Lully, d'ailleurs, semblait prendre plaisir à exciter ses adversaires en sollicitant du roi, aussitôt après la mort de Molière, une aggravation des dispositions de son privilège; défense était faite (30 avril 1673) aux comédiens d'employer plus de deux voix et de six violons[1]. Autant valait décréter la fermeture du Marais. Il s'aliénait même la corporation des joueurs d'instruments en faisant libérer ses propres musiciens de toute obligation vis-à-vis de celle-ci par arrêt du Conseil du 14 août 1673. Aussi, la cabale se dressa-t-elle menaçante contre le Florentin et montra-t-elle sa puissance lors de la première d'*Alceste* (11 janvier 1674).

Les répétitions de la pièce faites à Versailles ne laissaient pas présager un échec, loin de là; les courtisans paraissaient enchantés du nouvel opéra; dès le 20 novembre 1673, M^me^ de Sévigné écrit « qu'il passera tous les autres »; en décembre, le ton de la marquise n'a pas changé : « On répète souvent la symphonie de l'opéra; c'est une chose qui passe tout ce qu'on a jamais ouï. Le roi disoit l'autre jour que s'il étoit à

1. Arch. nat. O^1^17. f° 72.

Paris quand on jouera l'opéra, il iroit tous les jours ; ce mot vaudra cent mille livres à Baptiste [1].» Quelques jours avant la première, le 8 janvier 1674, le ton de Mme de Sévigné s'est encore élevé : « l'opéra est un prodige de beauté; il y a déjà des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes; je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir ; l'âme de Mme de la Fayette en est alarmée [2]. »

Malgré de si favorables pronostics, la première reçut un accueil plutôt froid qui atténue un peu l'admiration de la marquise. « On va fort à l'opéra nouveau; on trouve pourtant que l'autre étoit plus agréable ; Baptiste croyoit l'avoir surpassé ; le plus juste s'abuse. » Auteurs, poètes et musiciens, avaient la dent dure; ceux-ci traitèrent la musique d'*Alceste* de musique de diable :

Dieux! le bel opéra, rien n'est plus pitoyable.
Cerbère y vient japer d'un aboy lamentable.
O quelle musique de chien!
Chaque démon d'une joye effroyable
Y fait aussi le musicien.
O quelle musique de diable! [4]

Encore plus acharnés, les gens de lettres reprochaient à Quinault d'avoir gâté le sujet d'Euripide

1. Mme de Sévigné. *Lettres*, Lettre 352 du 1er décembre 1673, (Ed. des grands écrivains), III, p. 296.

2. *Ibidem*. Lettre 354. III, pp. 358, 359.

3. *Ibidem*. Lettre 362 du 29 janvier 1674.

4. *Recueil Tralage*. Ms. 6542 (Arsenal), II, fo 259.

en l'encombrant d'épisodes inutiles. Alors, un des amis du poète, Charles Perrault, prend vaillamment sa défense. Dans sa *Critique de l'Opéra d'Alceste*[1], il passe en revue les divers griefs formulés par les ennemis de Quinault : « Tout le monde crie contre la pièce », déclarait Aristippe ; à quoi Cléon de répondre que ceux qui crient sont intéressés à crier, musiciens qui ne chantent pas dans *Alceste*, comédiens des trois troupes, poètes dramatiques, amis de Sourdéac; etc.

On veut, à toute force, obliger Lully à changer de poète, et c'est vraisemblablement à cette époque que se rapporte l'anecdote du souper pendant lequel les convives, brandissant leurs verres, crient à Baptiste : « Renonce à Quinault ou tu es mort. » Mmes de Montespan et de Thianges, les amies de La Fontaine, s'efforcent d'organiser une collaboration du bonhomme avec Lully. Mais, à peine le musicien a-t-il terminé la lecture de *Daphné* qu'il dit tout net à La Fontaine qu'il n'est pas son homme. Alors, La Fontaine, s'imaginant que Lully songe à le frustrer de ses honoraires, de se fâcher tout rouge et de menacer. « Il était vilain, dit Lecerf, de Lully : ce qui le brouilla avec le pauvre La Fontaine qu'il voulait payer mal à cause que La Fontaine avait fait de mauvaises paroles d'Opéra. »

1. Charles Perrault. *Critique de l'Opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alcide ou le triomphe d'Alceste*. Paris, 1675.

Le « pauvre La Fontaine » se vengea en écrivant sa fameuse satire du *Florentin*, où Lully était comparé à un loup; toutefois, la brouille dura peu, quoique Baptiste eût déclaré crûment au roi que les vers du bonhomme étaient détestables. L'année suivante, celui-ci s'adoucissait, et son épitre à M^me^ de Thianges adopte presque un ton d'excuses. Il manifesta bien encore son hostilité à propos d'*Isis*, mais tout à fait réconcilié avec Lully, il composa, par la suite, les deux dédicaces au roi placées en tête d'*Amadis* et de *Roland*.

Quoi qu'il en soit, l'échec d'*Alceste* resserrait autour du Florentin les intrigues d'une foule de librettistes désireux de supplanter Quinault. Boileau, tout le premier, poursuivait le poète de ses lardons ; d'autre part, Racine ne demandait pas mieux que de collaborer avec Lully. Dans son *Avertissement d'un Prologue d'Opéra*, Boileau raconte que Racine avait accepté d'écrire pour Lully un opéra intitulé *La chute de Phaéton*, et que lui-même en composa le prologue. Quelques fragments de cette œuvre furent récités au roi, mais Quinault étant arrivé, les larmes aux yeux, et ayant représenté l'affront qu'il allait recevoir, le souverain reprit leur sujet à Racine et à Boileau[1]. Lully usa, sans doute, de

1. Boileau. *Œuvres complètes* (édit. Gidel), III, p. 95.

son ascendant sur Louis XIV pour signifier qu'il n'abandonnerait pas Quinault. Boileau lui garda une solide rancune, et ne cessa de déblatérer à tort et à travers contre l'opéra.

Entre temps, Lully remboursait à la veuve de Molière le prêt consenti par son mari[1], et tenait à faire acte de bon paroissien, en obtenant de la fabrique de Saint-Roch un banc fermant à clef pour lui et sa famille[2]. Puis, au mois de juin, la conquête de la Franche-Comté ranime le zèle du courtisan et suggère à celui-ci l'idée de tirer un feu d'artifice devant sa maison ; mal lui en prit, car ce feu échoua piteusement, à la grande joie de Guichard qui avait des prétentions en la matière. Artificier consommé, habile metteur en scène, Guichard, après avoir obtenu un privilège à l'effet de faire des carrousels, parvenait à intéresser le roi à son ouvrage sur les illuminations, et recevait de lui un nouveau privilège l'autorisant à créer une *Académie royale des spectacles;* il y avait là une sourde menace contre l'œuvre et le privilège de Lully[3].

Le musicien travaillait à *Thésée* et aussi à ses affaires; il achetait, en décembre 1674, un terrain rue Royale et y faisait bâtir une grande

1 Lully remboursa ce prêt le 22 mai 1673.

2. *Inventaire après décès* de Lully. Lully payait à la fabrique 300 livres. Acte du 15 mars 1674.

3. Nuitter et Thoinan, *Loc. cit.*, p. 323.

maison de rapport « à porte cochère ». Le 11 janvier 1675, *Thésée* parut à Saint-Germain devant le roi, qui venait de terminer la campagne de Flandre, et n'excita point les critiques de la cabale qui s'était formée à l'occasion d'*Alceste*. A part quelques réserves sur le caractère peu vraisemblable d'Egée, on s'accordait à trouver admirable ceux de Médée, de Thésée et d'Eglé, et le 12 mai, au Palais-Royal, le grand public partagea sur le poète l'avis de la cour. Mais les succès de Lully allaient être traversés par le long et scandaleux procès qu'il soutint, trois ans durant, contre Henri Guichard. On en connaît l'origine. D'abord, Guichard, assisté de Sablières, s'était efforcé d'empêcher Lully d'obtenir le privilège de l'opéra ; puis, une fois ce privilège accordé, il avait tout fait pour s'associer aux bénéfices de l'heureux titulaire : profitant de la cabale ourdie contre Quinault après *Alceste*, il s'était proposé à Lully comme librettiste, et avait soumis au musicien deux projets d'opéra composés en collaboration avec Mme de Villedieu [1]. Dans la suite, le malencontreux feu d'artifice tiré par le surintendant lui inspirait des lazzi et des insinuations particulièrement malveillantes sur les mœurs de Baptiste [2]. A vrai dire, les rapports entre Gui-

1. Guichard. *Requête d'inscription de faux*... p. 86. C'étaient *Céphale et Procris* et *Circé et Ulysse*.

2. *Chansonnier de Maurepas*, Bib. nat Vs 12619, f° 101.

chard et Lully n'étaient pas encore très tendus, puisqu'en février 1675, le surintendant, tout à la fièvre de ses constructions, consultait Guichard sur les plans de sa maison de la rue Royale[1]. Malheureusement, les choses ne tardèrent pas à se gâter. Lorsque, le 18 février 1675, Guichard s'associe à Vigarani pour l'exploitation de son *Académie des spectacles*, le Florentin s'effraie ; il craint de perdre le décorateur qu'il considère comme le soutien de son entreprise, et entre délibérément en lutte ouverte contre un rival décidément incommode.

Les circonstances le servirent à souhait. Marie Aubry, chanteuse de l'opéra et maîtresse d'Henri Guichard, venait d'être abandonnée par son amant ; elle résolut de se venger et s'en vint raconter à Lully que Guichard avait proposé à Sébastien Aubry, son frère, de l'empoisonner avec du tabac mêlé d'arsenic. Aussitôt, Lully adresse une plainte au roi (12 mai 1675). On entendit les témoins à charge les 14, 15 et 16 mai et, le 22, Guichard se constituait volontairement prisonnier[2]. Sébastien Aubry n'était qu'un bandit, et cependant, par une amusante gageure, il comptait dans la police sous les ordres de M. de Grandmaison, lieutenant criminel.

1. Nuitter et Thoinan. *Loc. cit.*, p. 324.

2. Ch. Livet. *Les intrigues de Molière*, p. 231 (réimpression, 1877.)

Au dire de Lully plaignant, voici ce qui se serait passé [1]. Vers la fin de 1674, Guichard aurait proposé à Aubry diverses affaires avantageuses, et, entre autres, celle de l'Opéra; pour obtenir celui-ci, il suffisait de se débarrasser de Lully, en lui donnant « une prise de tabac qui le feroit crever ». Et Guichard d'acheter quatre tabatières identiques et de mélanger d'arsenic le contenu de deux d'entre elles. Comme Lully est grand priseur et qu'Aubry, en raison de ses fonctions d'employé à l'opéra, l'approche fréquemment, rien de plus facile que de lui offrir d'abord une bonne, puis une mauvaise prise ; l'emploi du poignard était même envisagé dans le cas où le musicien se montrerait trop récalcitrant. Si ce beau coup réussissait, Aubry recevait deux mille louis, la moitié du revenu du théâtre et la charge de son capitaine. L'opération paraissait donc tout à fait engageante. Mais Marie Aubry avertit Lully en janvier 1675 et le complot fit long feu. Qu'y a-t-il de vrai dans cette affaire obscure et embrouillée ? Il est d'autant plus malaisé de le discerner, qu'en raison de la situation des deux adversaires, le procès prit de suite le caractère d'une cause célèbre et passionna tout Paris ; l'autorité ecclésiastique, à la

1. *Copie de la Requeste servant de factum pour J.-B. Lully surintendant de la Musique de la Chambre du Roy, demandeur et complaignant, M. le Procureur du Roy joint, contre Henry Guichard et François Jacquin défendeurs et accusés*. Bib. nat. Recueil Thoisy. 382, f^os^ 360, 366.

requête de Lully, ne prit-elle pas, dès juillet 1675, un monitoire invitant tous ceux qui auraient quelques renseignements à donner à aller déposer en justice[1] ? Du reste, ce long procès ne fit honneur ni à Lully, ni à Guichard, ni surtout à la justice. Si Guichard n'eut probablement jamais l'intention d'empoisonner le Florentin, il ne se répandit pas moins sur son compte en accusations calomnieuses et outrancières qui appelaient, de la part de Lully, une réponse montée au même ton. L'affaire, vraisemblablement, se réduit à une vengeance de femme et fut machinée par Marie Aubry, afin de se bien faire voir de Lully qui s'imagina, qu'avec de la décision et de l'aplomb, il écraserait immédiatement son rival ; peut-être regretta-t-il par la suite d'avoir eu le geste trop prompt, mais l'engrenage du scandale l'avait saisi et, pendant trois longues années, les deux adversaires se traînèrent mutuellement dans la boue. Sur le fond même de l'affaire, il ne semble pas excessif de considérer comme absurde la thèse de Guichard suivant laquelle Sébastien Aubry se serait mis bénévolement au service des rancunes de Lully ; les témoignages invoqués par les deux parties, au cours de quatre informations successives, n'avaient rien de probant. Guichard, étrillait

1. A. Pougin. *Les vrais créateurs de l'Opéra français*, pp. 235, 236.

d'importance Lully qui le traitait d'assassin, de voleur et d'empoisonneur. Cependant, une déposition, celle de Marie Verdier, place Guichard sous un jour peu favorable ; elle montre que, dès 1672, l'intendant des bâtiments du duc d'Orléans détestait cordialement Lully ; apprenant que celui-ci était malade, il se serait écrié en riant fort : « Ha ! que n'est-il déjà crevé [1] ! »

Le plaignant avait l'oreille du roi et, après cinq audiences, une sentence intervint, le 17 septembre 1676, qui déclarait Guichard « atteint et convaincu d'avoir fait malicieusement la proposition et formé le projet d'empoisonner J.-B. Lully ». Personnage baroque, brouillon, mais spirituel, Guichard ne devait imputer sa malchance continuelle qu'à lui-même et rien ne le disposait à jouer un rôle de justicier [2]. Véritable maniaque de l'opéra, il quitta la France en 1678 et se rendit à Madrid, à la poursuite de sa chimère. Plus tard, il semblait avoir oublié ses démêlés avec Lully et portait aux nues son ancien ennemi [3].

1. *Requête d'inscription de faux de Guichard contre Lully*, p. 26 du factum. La littérature des factums relatifs au procès Lully-Guichard ne comprend pas moins de neuf rapports des plus copieux.

2. Copie de la *Requeste servant de factum pour J.-B. Lully* Recueil Thoisy, 382, f° 360.

3. Dans un écrit intitulé : *Lettre d'un lanterniste de Thoutouze à l'auteur du Ballet des Arts représenté sur le théâter*

Malgré les tracas du procès Guichard, Lully continuait de vaquer activement à ses affaires. A la fin de 1675, de concert avec son beau-père Michel Lambert et sa belle-sœur Hilaire, il achète une maison à Puteaux [1]. Mais le temps lui ayant manqué pour écrire un opéra nouveau, il arrange, sous le titre de *Mascarade du carnaval*, quelques entrées des pièces de Molière, scène des avocats de *Pourceaugnac*, scène du Mamamouchi du *Bourgeois gentilhomme*. On applaudit beaucoup cet ouvrage de fortune.

Atys (Saint-Germain, 10 janvier 1676) reçut à la cour un accueil enthousiaste; Mme de Sévigné est émerveillée. « Il y a des choses admirables... il y a des endroits d'une extrême beauté; il y a un sommeil et des songes dont l'invention surprend; la symphonie est toute de basses et de tons si assoupissants qu'on admire Baptiste sur nouveaux frais [2]. » Cependant, quelques grincheux préféraient *Alceste*, et Saint-Evremond, reflétant l'admiration provoquée par les machines et par les charmes enchanteurs du fameux « som-

de l'Opéra, par conséquent postérieur à 1701, « Dom Henriquez Guiscardi » disait de Lully :

Il faut avec Lulli qu'aucun n'égalera
Toujours entretenir commerce.

1. *Inventaire* de Lully. L'acte fut signé le 11 octobre 1675, moyennant le paiement par les acquéreurs d'une somme de 8.000 livres.

2. Mme de Sévigné. Lettre 532 du 6 mai 1676, IV, p. 436.

meil, » laisse percer quelques critiques. « A tout prendre, *Atys* a été trouvé le plus beau, mais, c'est là qu'on a commencé à connaître l'ennui que nous donne un chant continué trop longtemps. »

La scène du premier acte entre Atys et Sangaride fut proclamée un chef-d'œuvre, et l'air fameux : « Quand le péril est agréable » fort applaudi. En revanche, Boileau et ses amis s'indignaient de certains « lieux communs de morale lubrique » glissés à travers le « tendre mais monotone jargon » du poète [1].

Justifiées ou tendancieuses, ces critiques ne purent nuire au succès triomphal d'*Atys*, et jamais les annales de l'opéra ne présentèrent d'exemple d'une fortune aussi persistante que celle de cet ouvrage tout nimbé d'une majesté tranquille et d'une sérénité racinienne.

Il n'en alla pas ainsi avec l'opéra d'*Isis* (Saint-Germain, 5 janvier 1677), à propos duquel Lully n'était pas même épargné. Bénisseur impitoyable, Donneau de Visé reconnaissait bien que M. de Lully ne pouvait être comparé à personne, et que la symphonie d'*Isis* était belle, mais, avec l'admirable orchestre dont il disposait, comment une symphonie ne paraîtrait-elle pas toujours belle ? [2].

1. Boileau visait en particulier ces vers du duo d'Idas et de Doris :

> Il faut souvent pour être heureux
> Qu'il en coûte un peu d'innocence.

2. *Mercure galant*, 1677, I, p. 29.

En réalité, l'abondance des symphonies avait déplu ; on cria à la musique savante et l'ouvrage fut peu goûté, bien que Baptiste y eût « pris une peine infinie ». La Fontaine, encore aigri de l'histoire de *Daphné*, disait Lully « épuisé » et obligé à se répéter.

Pour Quinault, c'était bien autre chose. Dans la pièce, la farouche Junon persécute la nymphe Io aimée du roi des dieux ; or l'allusion était transparente : sous les traits de Junon, Quinault avait voulu peindre la jalouse Montespan inquiète de la versatilité amoureuse du roi, et Io n'était autre que sa rivale Mme de Ludre[1]. D'où grande colère de la favorite qui jure de disgracier le poète, et obtient son éloignement de la cour. Voilà donc Lully privé de son collaborateur, et, comme un ennui n'arrive jamais seul, Guichard, qui a fait appel du jugement de 1676 devant la Chambre de la Tournelle, est déclaré absous (12 avril 1677) et son adversaire condamné aux dépens. Alors, les brocards de voltiger autour du Florentin ; arrêt vengeur, disait l'un, pendant que Donneau de Visé, avec la bonhomie cauteleuse dont il était coutumier, plaignait le nouveau condamné. Brochant sur

1. Marie-Élisabeth, chanoinesse de Poussay. Mme de Sévigné la désigne sous les noms de « la belle Isis » et d'Io. On appliqua à Mme de Ludre les vers qu'Argus adresse à Io, acte III, sc. 1.

le tout, Lalouette se vantait d'avoir composé les meilleurs airs d'*Isis*. Furieux, Lully congédie le vantard, mais, énervé, il tombe malade. Cependant, l'exil de Quinault l'obligeait à trouver un autre librettiste. Il jette les yeux sur un parolier de Lambert, le poète Frontinière, qui lui apporte un *Narcisse* dont, au dire du *Mercure*, « on avait sujet d'attendre quelque chose de merveilleux »[1]. En dépit de cette réclame, *Narcisse* ne fut jamais achevé.

Au milieu de toutes ces traverses, le roi continuait à entourer Lully de son affection; il le lui prouva bien en servant de parrain à son fils aîné Louis, né en 1664, et non encore baptisé. A cette occasion, le surintendant faisait chanter un beau *Te Deum* de sa composition (9 septembre 1677), qui plut tant au souverain qu'il en ordonna une autre exécution lors du mariage de M^lle^ d'Orléans[2].

Entre temps, on reprenait à la cour *Alceste*, *Thésée* et *Atys*, dont le succès demeurait très vif. Peu à peu, le surintendant reprend courage, mais la réputation de Quinault était si bien établie que personne n'osait se risquer à briguer sa succession. Cependant, Thomas Corneille, sieur de l'Isle accepta et procéda à un remaniement de

1. *Mercure galant*, juillet 1677, V. pp. 76, 82.

2. *Mercure galant*, septembre 1677, VIII, pp. 200-245 et *Gazette* du 17 septembre 1677.

la tragédie-ballet *Psyché* de 1671. Travail considérable, car il s'agissait de pratiquer une compression de l'ancienne pièce sans rien éliminer du sujet, et de la faire tenir en quatre cents vers. Un succès éclatant récompensa Corneille de son labeur (19 avril 1678) : le *Mercure* raconte qu'on courait à *Psyché* pour admirer le merveilleux talent de Lully[1]. Mais le poète, un peu vexé que la pièce ne fût jouée qu'à Paris, refusait d'écrire un autre opéra, et il fallut l'intervention du roi, de Racine et de Boileau, pour le décider à reprendre la plume. Corneille s'adjoignit un auxiliaire en la personne du jeune Fontenelle son neveu, auquel il adressa le plan de *Bellérophon*. Boileau prétendit même avoir collaboré à l'ouvrage, assertion qui provoqua une rectification de la part de Fontenelle[2]. Le plus fort, c'est que Quinault, qu'on tenait tant à écarter, y travailla officieusement et « retrancha la moitié de la pièce »[3]. Enfin, les exigences draconiennes de Lully auraient mis de l'Isle au désespoir pendant tout le temps que dura la composition de *Bellérophon* : « Pour cinq ou six cents vers

1. Les intermèdes de la première *Psyché* paraissaient intégralement dans la seconde. *Mercure galant*, avril 1678, pp. 380, 382.

2. Elle fut adressée aux auteurs du *Journal des savants*. Boileau, modestement, aurait déclaré que tout ce qu'il y avait de passable dans *Bellérophon* lui revenait (*Anecdotes dramatiques*, I, p. 144).

3. Boscheron. *Vie de Quinault*, pp. 41, 42.

que contient cette pièce, assure Lecerf, M. de l'Isle fut contraint d'en faire deux mille [1]. »

Dès la fin de 1678, les répétitions allaient leur train, et on pensait pouvoir passer en décembre, lorsque Lully tomba malade.

Surexcitée par l'attente et par les bruits qui couraient sur les merveilles de *Bellérophon*, la foule afflua au Palais-Royal le 31 janvier 1679; « On peut dire, relate le *Mercure*, que tout Paris y était, et que jamais assemblée ne fut ni plus nombreuse, ni plus illustre. » [2] Jamais non plus, on n'assista à pareille explosion d'enthousiame. Trente représentations consécutives ne parvenaient pas à rassasier la curiosité et l'admiration « du grand monde ». La beauté majestueuse du sujet, le puissant enchaînement des scènes, les divertissements si étroitement rattachés à l'action plaçaient *Bellérophon* au-dessus de tout ce qu'on avait vu jusqu'alors.

Au printemps, sa vogue n'était pas encore épuisée [3], et en septembre, pendant les fêtes du mariage de Mademoiselle avec le roi d'Espagne, en octobre, en présence de la duchesse de Hanovre, il recueillait de nouveaux applaudissements [4].

1. Lecerf de la Viéville. *Loc. cit.* III, p. 198.
2. *Mercure galant*, janvier 1679, p. 331.
3. *Mercure galant*, avril 1679. p. 363.
4. L'éclat des décorations valait à Vigarani un brevet d'inventeur des machines, Arch. nat. O[1] 23, f° 385 v°.

Sur ces entrefaites, Quinault était rentré en grâce ; le *Mercure* donne cette nouvelle en octobre 1679[1] et, lorsqu'on apprend qu'il travaille à *Proserpine*, qui alternera avec *Bellérophon*, une impatience inconcevable se manifeste de réentendre ses vers. Il va sans dire que Lully retrouvait avec joie son ancien collaborateur et se sentait heureux d'être débarrassé des librettistes d'occasion qui, comme Segrais avec son opéra-ballet, *l'Amour guéri par le Temps*, l'avaient excédé de leurs offres de services[2]. En attendant *Proserpine*, dont on réservait la primeur à la dauphine, on reprend *Bellérophon* en janvier, et on le joue à l'occasion des fiançailles du prince de Conti[3]. Le roi en raffole et en bisse des passages. Mais la pièce favorite n'en faisait pas moins désirer ardemment la révélation de *Proserpine* (3 février) où, disait-on, Quinault s'était surpassé et dont les décorations s'annonçaient magnifiques. « L'opéra est au-dessus de tous les autres », écrivait Mme de Sévigné, toujours franche admiratrice de Lully. Avec une certaine crânerie et, sans doute, assuré de l'appui du roi, Quinault, au sortir de sa disgrâce, revenait ici à la charge : « Il y a, dit la marquise, une scène de Mercure et de

1. « Il est, dit le *Mercure*, en possession de faire les opéras de Sa Majesté », octobre 1679, I, pp. 224-225.

2. A. Pougin. *Ménestrel*, 25 avril 1886, p. 162.

3. *Mercure galant*, janv. 1680, p. 35.

Cérès qui n'est pas bien difficile à entendre; il faut qu'on l'ait approuvée puisqu'on la chante[1] ». Cette scène soulignait d'une évidente allusion le refroidissement du roi pour Mme de Montespan.

Lors des représentations à Paris, en novembre, *Proserpine* reçut un nouvel éclat des décorations dues à Bérain, qui, depuis le mois d'août, remplaçait Vigarani, à la suite de la dissolution de la société intervenue entre Lully et ce dernier; Bérain n'était plus un associé comme Vigarani, mais seulement un employé à gages[2].

Pour ses débuts, il s'était piqué d'amour-propre, et faisait admirer le somptueux palais de Pluton et la belle décoration de la scène des Champs-Élysées qui traçait un cadre à souhait à la majestueuse et mélancolique musique de Lully.

Elle était dans toutes les bouches, cette musique, et *Bellérophon*, le premier des opéras de Lully, connaissait les honneurs de l'impression, pendant que les Lullystes réclamaient sans cesse de nouveaux airs :

> Lully, donne-moi d'autres tons
> Ou bien je me retire[3].

Ce fut pour donner d'autres tons que Bap-

1. Mme de Sévigné. Lettre 780 du 9 février 1680, VI, p. 255. Il s'agit de la 2e scène du 1er acte.

2. Bérain était dessinateur du cabinet du roi. Conclue pour une durée de huit années le 23 août 1672, la société Vigarani-Lully arrivait à expiration le 23 août 1680; Vigarani resta chargé des décorations de Saint-Germain.

3. Bib. nat. Ms. fr. 12620, f° 99.

tiste prépara le ballet du *Triomphe de l'Amour* que la maladie du dauphin fit remettre au 12 janvier d'abord, au 21 ensuite. Lully revenait là à l'ancien ballet de cour, mais il en développait singulièrement la musique et ménageait des surprises dans la décoration. Et puis, l'ordonnance du *Triomphe de l'Amour* permettait de confier des rôles à de nombreux personnages de la cour dont le *Mercure* citait les noms. La vanité et le snobisme y trouvaient donc leur compte[1].

Le clou de la pièce consistait en l'apparition de la toute jeune M^lle^ de Nantes (elle n'avait pas huit ans) dans la dernière entrée ; la petite princesse y jouait des castagnettes et mettait en relief son « agrément pour toute sorte de danse[2] ».

Le ballet devant être joué à Paris lors de la rentrée de Pâques, Lully mettait d'autant plus de soin à en préparer la représentation que ses ennemis laissaient courir de fâcheux bruits sur la pièce nouvelle. Rien ne lui coûta pour les dissiper, et, grâce au concours de Rivani, de Bologne, mandé à Paris pour la circonstance, le public sortit ébloui de la première (10 mai 1681) ; une « nouveauté singulière » avait surtout frappé les spectateurs, nouveauté de laquelle Lully escomptait un effet assuré[3]. C'était la présence de

1. Ce ballet comprenait 20 entrées ; le dauphin et la dauphine y figuraient.

2. *Mercure galant*, janvier 1681, pp. 190-195.

3. *Mercure galant*, mars 1681, pp. 33, 35.

ballerines, à l'imitation de ce qui s'était passé à la cour, où des femmes de qualité dansaient dans le ballet; jusque-là, les rôles de femmes avaient été tenus à l'opéra par des hommes.

M^lles^ Fontaine et Subligny débutèrent donc comme danseuses dans le *Triomphe de l'Amour* et furent couvertes d'applaudissements[1]. La salle ne désemplit pas jusqu'à la Saint-Martin.

Au retour du roi de son voyage en Alsace, en automne, les divertissements reprirent à Saint-Germain, où on joua alternativement le *Bourgeois gentilhomme* et *Pourceaugnac*, avec la collaboration du dauphin et de M^lle^ de Nantes ; mais la reprise du rôle du Mufti par Lully en personne mit tout le monde en joie. Bien que touchant à la cinquantaine, le Florentin déploya dans ce rôle d'inimitables qualités de vivacité et de comique[2].

L'événement eut une suite bien imprévue, car Lully, transportant la bouffonnerie de la scène dans la vie réelle, s'avisa de demander au souverain une charge de secrétaire, charge qui conférait la noblesse. Étant donnés ses services, pareille prétention n'avait assurément rien d'excessif[3] ; toutefois, le surintendant redou-

1. *Mercure galant*, mai 1681, p. 134; *Anecdotes dramatiques*. II p. 238.

2. *Mercure galant* édit. de Lyon), décembre 1681, p. 218.

3. Le *Mercure* trouvait très naturel que l'on distinguât Lully de la sorte : « Quand on possède un bel art dans le suprême degré, qu'on adjoute à la nature et qu'on la perfectionne, il n'est point de dignité où l'on ne puisse se voir élevé ». (*Mercure*, édit. de Lyon, déc. 1681, p. 218).

tait l'accueil que lui ménageraient ses collègues. « Vos secrétaires, confessait-il à Louis XIV, ne me voudront plus recevoir. » « Ils ne vous voudront plus recevoir, repartit le monarque, ce sera bien de l'honneur pour eux. Allez, voyez M. le Chancelier. » Et Baptiste de courir chez Le Tellier ; alors le bruit de sa nomination se répand, et d'aucuns s'en indignent. On trouve le moment singulièrement choisi pour introduire une semblable demande. Comment, « ce farceur, encore tout étouffé des gambades qu'il vient de faire sur le théâtre, demande à entrer au sceau » ! Louvois s'offense de la témérité de Lully, dont la seule recommandation consiste à avoir provoqué le rire. « Hé, tête-bleu, riposte Baptiste, vous en feriez bien autant si vous le pouviez. » « La réponse était gaillarde, dit Lecerf; il n'y avait dans le royaume que M. le Maréchal de La Feuillade et Lully qui eussent répondu à M. de Louvois sur cet air[1]. »

Le « Mufti » disposait d'influences toutes-puissantes ; Madame et le Roi parlèrent à Le Tellier, qui rabroua les secrétaires, et le 25 décembre, Lully achetait de la veuve de Joseph Clausel, moyennant la somme de 63 000 livres, la charge de secrétaire du roi possédée par son mari ; le 29, il envoyait sa soumission autographe, et, selon

1. Lecerf. *Loc. cit.*, III, pp. 191, 192.

l'usage, s'engageait à payer la quote-part des dettes contractées par la Compagnie. Reçu le même jour, et introduit dans la salle du conseil, il adressa ses remerciements à l'assemblée et, « ne trouva sur son chemin aucun confrère brusque ou impoli[1]. » Aussi, afin d'exprimer sa reconnaissance à ses nouveaux collègues, fit-il noblement les choses. Laissons la parole à Lecerf : « Le jour de sa réception, il donna un magnifique repas aux anciens et aux gens importants de sa Compagnie, et le soir, un plat de son métier, l'Opéra[2]. Ils étaient vingt-cinq ou trente ensemble qui y avoient, ce jour-là, comme de raison, les bonnes places, de sorte qu'on voyait la chancellerie en corps, deux ou trois rangs de gens graves, en manteau noir et en grand chapeau de castor, aux premiers rangs de l'amphithéâtre, qui écoutoient d'un sérieux admirable les Menuets et les Gavottes de leur confrère le Musicien[3] ».

Louvois ne garda point rancune à Lully, mais sa malice ne désarma pas. Rencontrant quelque temps après à Versailles le nouveau secrétaire, il lui glissa, en passant, un « bonjour, mon confrère », qui passa pour un de ses bons mots.

1. Lecerf. III, p. 192. E. Campardon. *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, II, pp. 147, 148. La soumission autographe de Lully est la pièce 878 du musée des Archives nationales.

2. On jouait le *Triomphe de l'Amour*.

3. Lecerf. *Loc. cit.* p. 192.

Des plaisantes anecdotes que raconte Lecerf, on ne retiendra surtout que la manière goguenarde du Florentin auquel une longue familiarité avec les princes ne devait pas rendre bien difficile l'acquisition d'une charge de secrétaire du roi. Celle-ci lui conférait la noblesse et le titre d'escuyer[1].

Les reprises d'*Atys* et de *Proserpine*, en janvier et février 1682, permettaient à Lully de travailler à *Persée* dont il tenait le sujet de Louis XIV lui-même, et qui fit exception à la coutume suivant laquelle un opéra nouveau n'était représenté à Paris qu'après l'avoir été à la cour, car on le joua pour la première fois, le 18 avril 1682, au Palais-Royal. Seul, le langage que Phinée tient sur sa maîtresse souleva des controverses auxquelles le *Mercure* ouvrit ses colonnes[2]. La machinerie, très savante, comportait des « vols » qui, tout d'abord, ne donnèrent pas entière satisfaction, mais qu'on mit au point par la suite.

Lorsque *Persée* fut représenté à Versailles en juillet, les décorateurs et les metteurs en scène réalisèrent des prodiges. Sur un ordre tardif du

1. D'ailleurs les rapports des commissaires nommés pour enquêter à cette occasion prouvent que l'affaire se déroula sans encombre. — J. Ecorcheville, *Lully gentilhomme et sa descendance*. S. I. M. 15 mai 1911, pp. 14 et suiv.

2. On se demandait « s'il était d'un véritable amant de préférer voir sa maîtresse dévorée par un monstre qu'entre les bras de son rival. »

roi, le théâtre avait été dressé dans la cour du château ; le travail se trouvait fort avancé lorsque la pluie se mit à tomber ; un autre théâtre fut alors improvisé, le soir même, dans la salle du manège[1]. Et, comme si les attractions du spectacle ne suffisaient pas, on corsait celui-ci de nouveautés suggestives en remplaçant un des danseurs de la troupe par le jeune prince allemand de Dietrichtein[2].

D'ailleurs, le mythe d'*Andromède* détenait la vogue, et pour faire pièce à Lully, les comédiens du Marais jouaient l'*Andromède* de Pierre Corneille avec musique nouvelle de Charpentier.

Lully, qu'on accusa d'avarice, savait fort bien se mettre en frais dès qu'il s'agissait de faire sa cour ; *Persée* lui servit, à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne (6 août 1682), à manifester son loyalisme, et il donna de cet opéra une magnifique représentation gratuite, pendant qu'une fontaine de vin coulait jusqu'à minuit[3].

A côté des dépenses politiques, les achats bourgeois ; le 5 octobre, Lully acquérait de Félix du Verger une maison avec jardin située à la Ville-l'Évêque, rue de la Madeleine[4] ; c'est là, presque à la campagne, qu'il allait se fixer à

1. *Mercure galant*, juillet 1682, pp. 354 et suiv.

2. Frères Parfaict. *Hist. de l'Académie royale de musique*, Copie Nuitter, p. 166. Le Prévôt d'Exmes. *Lully musicien*, p. 27.

3. *Mercure galant*, août 1682, p. 120.

4. Il paya cette maison 6644 livres. (*Inventaire après décès*).

partir de 1683; ses ambitions de propriétaire et de grand seigneur s'enflaient même à tel point qu'il voulut se porter acquéreur du comté de Grignon, en faisant sur le premier Président une surenchère de 60 000 livres[1].

Aux termes du privilège de 1672, Lully n'acquérait pas seulement le droit de représenter des opéras ; il assumait encore un rôle pédagogique, et devait « former des élèves tant pour bien chanter et actionner sur le théâtre que dresser des bandes de violons, flûtes et autres instruments. » La représentation de *Phaéton* à Versailles, le 6 janvier 1683, permit au surintendant de montrer au roi les progrès réalisés par l'orchestre sous sa direction. Au reste, les gazettes ne lui ménageaient pas les compliments et qualifiaient simplement *Phaéton* d'admirable[2], compliments qui dédommageaient les auteurs du pénible travail que leur avait coûté le nouvel opéra, Lully ayant bouleversé des scènes entières afin d'enlever au personnage de *Phaéton* le caractère « dur à l'excès » imaginé par Quinault[3].

Comme il n'y avait point alors à Versailles d'assez grande salle pour y installer des machines, *Phaéton* fut joué d'abord sans machines ; mais

1. Radet. *Loc. cit.*, p. 43.

2. *Mercure* (Lyon), janvier 1683, pp. 225-226.

3. Lecerf. *Loc. cit.* III, pp. 197-198.

les habits dessinés par Bérain produisirent grande sensation[1].

Lorsque Paris put apprécier la pièce (27 avril 1683), le succès prit plus d'ampleur qu'à Versailles. Aussi, le nouvel opéra fut-il vite appelé l'*Opéra du peuple*, en raison de l'affluence extraordinaire qu'attiraient ses représentations. Celles-ci durèrent jusqu'à l'été et ne furent interrompues, en août, que par la mort de Marie-Thérèse ; la nouvelle parvint à l'Opéra, alors que l'orchestre attaquait déjà l'ouverture ; Lully arrêta le spectacle, rendit l'argent, et « renvoya l'assemblée fort triste »[2].

Comme, sous l'influence de Mme de Maintenon, le souverain inclinait vers la dévotion, habilement, Lully donne un coup de barre du côté de la musique d'église ; en mai 1683, il fait exécuter à la satisfaction générale un beau *De Profundis*, et, quatre mois plus tard, dirige la musique de la chambre, au service de la reine à Notre-Dame.

Ce fin politique s'érigeait en véritable potentat

1. Ces costumes, d'ailleurs, ne servaient pas seulement dans les opéras ; ils étaient de règle pour tous les divertissements de la cour. Ainsi, en mars 1683, au cours d'une fête, les petits violons paraissaient costumés en Egyptiens et « M. de Lully vestu de même, mais très magnifiquement, qui battoit la mesure. » D'après le *Mercure* (juin 1682. p. 308), c'était « dans le grand escalier du roi » que les symphonies « se donnaient le plus agréablement ».

2. *Mercure galant*, août 1683, pp. 37, 38. *Phaéton* fut le premier opéra joué à Lyon. Il y remporta un succès considérable.

de la musique française, quoique sa tyrannie n'allât pas sans susciter quelques critiques dont le *Mercure* de juin 1683 enregistre l'écho, à propos des concerts que Perrault donnait chez lui, périodiquement. Là, quelques-uns se plaignaient de ce qu'une ville de l'importance de Paris se vît réduite, du fait du privilège, à n'avoir qu'un opéra par an. Combien préférable le régime de la liberté musicale, tel qu'on le pratiquait à Venise[1]. En fait, de 1672 à 1687, le Florentin règne en maître incontesté sur la scène française. Son monopole musical s'étend à toutes les provinces, et quand Gaultier désire établir un Opéra à Marseille, il doit payer à Lully une redevance annuelle de 2000 livres; il en est de même partout où se donnent des « concerts d'opéra[2] ».

Vers la fin de 1683, Lully quitte son hôtel de la rue Sainte-Anne pour venir s'installer en sa propriété de la Ville l'Évêque[3]. C'est de là qu'il surveilla et dirigea les répétitions d'*Amadis*, dont la première fut reportée au 18 janvier, en raison du deuil de la cour, et auquel Quinault travaillait

1. *Mercure galant*, juin 1683, pp. 260 et suiv.

2. Dangeau. *Journal*, I, p. 119.

3. L'*Etat de partition de la ville et faubourgs de Paris* le porte habitant rue de la Madeleine au 1er janvier 1684.

Le 29 février, Lully achetait une seconde maison avec jardin à Pierre Gillot, moyennant 4000 livres. Le terrain de Lully comprend une grande partie du marché d'Aguesseau; sa maison porte le n° 28 de la rue Boissy-d'Anglas.

depuis longtemps ; on avait même prétendu que le poète s'était trouvé très embarrassé de traiter ce sujet qu'on rapprochait à tort du madrigal intitulé l'*Opéra difficile*[1].

Une fois de plus, décors, costumes et « vols », pour lesquels on avait dépensé 4000 livres, provoquèrent l'admiration, et Bérain s'entendit traiter de génie universel. On causa beaucoup du nouvel opéra dans les salons ; La Fontaine l'honora d'une préface, et une des maximes de psychologie amoureuse dont Quinault l'émaillait fournit à plusieurs beaux esprits l'occasion de versifier. Comme le roi se refusait à prendre tout divertissement pendant son deuil, il se borna à entendre à Versailles, en avril, des fragments d'*Amadis*, en concert, « sans danse, sans habits et sans théâtre[2] ». Les « hélas » de la première scène, et surtout l'air : « Bois épais », que Lully considérait comme l'un de ses meilleurs, furent très admirés[3]. Au surplus, le surintendant devait garder une prédilection marquée pour *Amadis*.

Quelque temps après, il mariait sa fille Catherine-Madeleine qui épousait Nicolas de Francini, maître d'hôtel du roi ; le souverain signait au contrat, et Madeleine Lully recevait une belle

1. Pellisson et d'Olivet. *Histoire de l'Académie française*, II, pp. 230, 231.

2. *Mercure galant*, (Ed. de Lyon) avril 1684, p. 198.

3. Lecerf. *Loc. cit.*, III, p. 138.

dot de 55 000 livres[1]. Ce mariage permettait à Lully de se décharger sur son gendre de bien des soins administratifs, et de se consacrer exclusivement à la direction artistique de l'Opéra dont il était si fier, et autour duquel il montait une garde vigilante. Ainsi, à sa demande, une ordonnance du 17 août 1684 défendait d'établir des Opéras en France sans sa permission expresse[2].

Et, en dépit de sa santé chancelante, avec une inlassable énergie, il travaillait toujours. Dès l'automne, le roi lui ayant indiqué le sujet de *Roland*, Lully se met ardemment à l'ouvrage ; vers la fin de novembre, Quinault lit le poème au dauphin et à la dauphine, et, le 8 janvier 1685, le manège de la Grande Écurie à Versailles, accommodé pour la circonstance, donne l'hospitalité à *Roland*.

La satisfaction du roi fut si grande qu'il pardonna à l'artiste les incartades de l'homme, car, à la suite d'une histoire scandaleuse où se trouvait compromis un page de la musique, Louis XIV avait averti Lully de prendre garde, pour l'avenir, à sa conduite[3].

L'indiscutable succès de *Roland* se lit dans les lettres de M^me^ de Sévigné, et il était de bon ton de chanter « les fureurs de Roland » dans les

1. *Inventaire* de Lully. (Contrat signé par le roi le 12 avril).
2. Arch. nat. O^1^ 28, f° 272.
3. Dangeau. *Journal*, I, 16 janvier 1685, p. 109,

ruelles [1]. Mais, malgré tout, les chicaneurs ne remisaient point leurs critiques et l'emportement de Roland déracinant des arbres et s'escrimant contre des figures inanimées paraissait quelque peu ridicule [2]. Comme pour *Amadis*, La Fontaine écrivait à l'occasion de *Roland* une *Épître au Roi*.

Pendant qu'au mois de mars, les Parisiens applaudissaient la pièce, jouée cette fois avec les décorations qui avaient manqué à Versailles, on exécutait à la cour *Amadis*. « Le roi, dit Dangeau, le trouva fort beau [3]. » Et, comme les jours saints obligeaient à une trêve de spectacles mondains, le jeudi 19 avril, Lully faisait exécuter, à Ténèbres, un *Quare fremuerunt* à grand chœur qui produisit grand effet. L'atmosphère de merveilleux d'*Amadis* causait une telle surprise aux ambassadeurs moscovites qui y assistèrent en juin, qu'on eut beaucoup de peine à leur persuader qu'il n'y avait pas d'enchantement [4].

L'été, Lully s'occupe à écrire de petites pièces de villégiature. C'est l'*Idylle de Sceaux*, chantée à l'orangerie de Sceaux le 16 juillet, au cours de la fête magnifique donnée au roi par Seignelay [5],

1. La Bruyère. *De la ville* (Édition F. Didot), p. 153.

2. Boscheron. *Vie de Quinault*, p. 53.

3. Dangeau. *Loc. cit.*, I, p. 131.

4. *Mercure galant*, juin 1685, p. 313.

5. Le *Mercure* de juillet donne une longue description de cette fête. Les paroles de l'*Idylle de Sceaux* étaient de Racine.

pour célébrer la trêve de Ratisbonne, et reprise à Versailles et à Paris avec l'*Eglogue de Versailles* déjà jouée en 1668, sous le titre de la *Grotte de Versailles*. C'est, au mois d'octobre à Fontainebleau, le ballet du *Temple de la Paix*, dont Monseigneur, admirateur passionné de Lully, avait assidûment surveillé les répétitions ; ce ballet ne cessa qu'en novembre, au moment de la mort du prince de Conti, mais fut continué à Paris en attendant *Armide*[1].

Ici encore, le roi s'était fait le collaborateur de Lully et de Quinault, en choisissant le sujet ; le musicien, dans sa dédicace au souverain, exprime l'empressement qu'il a mis à écrire la partition, malgré un mal dangereux qui l'avait surpris ; « le désir ardent que j'avais de l'achever, continue Baptiste, dans le temps que Votre Majesté le souhaitait, m'a fait oublier le péril où j'étois exposé et m'a touché plus vivement que les plus violentes douleurs que j'ay souffertes[2] ».

A cette maladie s'ajoutaient des chagrins de famille ; la déplorable conduite de son fils Louis lui causait les plus graves préoccupations, et Lully avait dû le faire enfermer à Charenton, dans la maison des religieux de la Charité[3].

1. *Mercure galant*, novembre 1685, p. 198. *Anecdotes dramatiques*, II, pp. 212, 213.

2. Dédicace d'*Armide* au roi.

3. E. Campardon. *Loc. cit.*, II, pp. 150-151.

Fort avancée en janvier 1686, *Armide* semblait devoir passer à Versailles à la fin du carnaval ; on dut, cependant, en laisser la primeur à Paris à cause du mauvais état des finances qui obligeait à des économies, et aussi, à cause du ballet de la *Jeunesse*, que Lalande faisait applaudir à la cour. L'Académie royale de musique représenta *Armide* le 15 février 1686, avec un succès éclatant ; tout débordant d'enthousiasme, le grand dauphin ne se lassait pas de l'admirer. Malheureusement, une indisposition empêcha le roi d'en entendre une sélection[1] le 23 mars. Lully, fièrement, enregistrait le triomphe de son ouvrage : « Sire, écrivait-il, de toutes les tragédies que j'ay mises en musique, voici celle dont le public a témoigné estre le plus satisfait ; c'est un spectacle où l'on court en foule, et jusqu'icy, on n'en a point vu qui ait reçu plus d'applaudissements. » Mais une amertume se mêlait à cette joie glorieuse, car la suprême récompense, les applaudissements du roi manquaient au triomphe du musicien qui sentait peut-être la mort rôder autour de lui.

Les mauvaises langues avaient beau dire que Quinault s'y était pris à trois fois pour achever le fameux cinquième acte, la pièce entraînait les foules et surtout les femmes, ce qui la fit

1. Louis XIV souffrait alors de la pierre. Dangeau. *Loc. cit.*, I, p. 313.

appeler l'*Opéra des dames* ; une grande émotion secouait le public, au moment où Armide se disposait à frapper Renaud endormi [1]. Et, après le spectacle, les auditeurs, encore sous le coup de l'impression ressentie, s'en retournaient « rêveurs, chagrins du mécontentement d'Armide [2] ». *Armide* mit fin à la longue et féconde collaboration de Quinault et Lully. Dominé par des scrupules religieux, le poète renonça définitivement à écrire pour le théâtre, et entreprit un poème sur l'*Extinction de l'Hérésie*.

Le musicien dut donc chercher un autre librettiste, et ce fut Campistron qui composa les paroles de la pastorale d'*Acis et Galathée*, entreprise par Lully, sur les instances du duc de Vendôme désireux de donner une fête au dauphin.

Elle fut d'une rare magnificence, et Dangeau assure qu'elle coûta 4 ou 5 000 pistoles au fastueux amphitryon [3]. Lully, accompagné de tout son personnel de chanteurs, de musiciens et de danseurs, se rendit au château d'Anet où on le traita en grand seigneur. Lorsque, le 6 septembre 1686, le dauphin, après avoir dîné au

1. « On voyait, raconte Lecerf, tout le monde saisi de frayeur, demeurer immobile, l'âme tout entière dans les oreilles et dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de violon qui finit la scène, donnât permission de respirer ».

2. Lecerf. *Loc. cit.*, III, pp. 9, 14.

3. Le *Mercure* a donné une description des fêtes d'Anet. Septembre 1686, p. 284 et suiv. Cf. Dangeau, *Loc. cit.*, I, p. 381.

château, monta à la galerie de Diane afin d'assister à la représentation, il éprouva comme un éblouissement, et ce triomphal succès valut à Campistron, de la part du duc de Vendôme, une bourse de cent louis, et à Lully une bague précieuse[1]. Lullyste fanatique, Monseigneur vint encore applaudir à Paris tout ce que Baptiste avait mis de fraîcheur et de jeunesse dans sa pastorale[2]. Aussi bien, tout souffreteux qu'il fût, reprenait-il confiance ; courageusement, il se remettait au travail avec Campistron et escomptait la gloire nouvelle que lui apporterait *Achille et Polyxène*. Mais les pressentiments qui l'assaillaient après *Armide* ne le trompaient point ; la mort frappait à sa porte, et allait arracher de ses mains laborieuses l'ouvrage inachevé.

Les derniers mois de l'année 1686 avaient été attristés par la grave maladie du roi ; dès que sa convalescence se confirma, la France entière témoigna de son allégresse par d'universelles réjouissances. « Tout retentit de *Te Deum* », disait Benserade. Lully ne pouvait manquer de s'associer à ce mouvement de loyalisme, et, le 8 janvier 1687, il faisait chanter à ses frais, aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, un *Te Deum*

1. Ce cadeau fut même l'occasion de nouvelles insinuations sur les mœurs de Lully. Le succès d'*Acis* se manifesta par plusieurs chansons. (Ms. fr. 12621).

2. Dangeau. *Journal*, I, p. 416.

pour rendre grâces à Dieu du retour à la santé de Louis XIV. Afin de mieux marquer son zèle, le surintendant battait lui-même la mesure. « Dans la chaleur de l'action, rapporte Lecerf, il se donna sur le bout du pié, un coup de la canne dont il la battait ; il y vint un petit ciron qui augmenta peu à peu. M. Alliot, son médecin, lui conseilla d'abord de se faire couper le petit doigt du pié, puis, après quelques jours de retardement, le pié entier, puis la jambe[1] ». La gangrène montait, mais Lully ne voulait pas entendre parler d'opération. On eut alors recours aux expédients. Un aventurier, qui se faisait appeler le marquis de Carette, prétendit tirer d'affaire le musicien, et les Vendôme lui promirent, dans ce but, une somme de 2 000 pistoles[2]. Comme bien l'on pense, tout fut inutile. Alors Lully de mander son confesseur. On n'ignorait point qu'il travaillait à une pièce nouvelle, et l'Église prenait, dès cette époque, position contre l'Opéra ; le prêtre lui commanda de jeter au feu sa musique. Après quelque résistance, le musicien finit par céder et par indiquer un tiroir qui contenait ce qu'il avait écrit d'*Achille et Polyxène*. Le manuscrit brûlé et le confesseur parti, Lully se trouva mieux ; on le crut même hors de danger et ses

1. Lecerf. *Loc. cit.*, III. pp. 175, 176.

2. Voir le *Mercure historique et politique* d'avril 1687 p. 636.

amis le vinrent visiter. Un des jeunes princes qui l'admiraient lui reprocha alors d'avoir consenti au fâcheux autodafé : « Eh quoi, Baptiste, lui dit-il, tu as été jeter au feu ton opéra? Morbleu, estois-tu fou d'en croire un janséniste qui rêvoit et de brûler de belle musique? — Paix, paix, Monseigneur, lui répondit Lully à l'oreille; je sçavois bien ce que je faisois, j'en avois une seconde copie. »

Cette plaisanterie, dont nous empruntons le récit à Lecerf, devait être la dernière du Florentin. Son état ne tarda pas à empirer. Lorsqu'il sentit que la mort devenait inévitable, fécond comme tous les Italiens « en raffinements de pénitence », « il se fit mettre sur la cendre, la corde au cou et fit amende honorable », enfin, il marqua la douleur de ses fautes « avec une édification parfaite. » Lecerf ajoute même que, voulant mourir en musique, il composa l'air : « Il faut mourir, pécheur[1]. »

Sa fin ne fut pas seulement chrétienne; elle fut celle de l'homme énergique et volontaire qu'il avait toujours été. Jusqu'au dernier moment, Lully garda sa pleine et entière connaissance. Le 10 mars, dans la matinée, il mandait Simon Moufle, son notaire, et, avec une complète lucidité d'esprit, il lui dictait ses volontés suprêmes.

1. Lecerf admet, cependant, que Lully avait composé cet air antérieurement (*Loc. cit.*, III, p. 178).

Il demandait qu'on l'inhumât dans l'église des Augustins déchaussés ou Petits-Pères, et fondait une messe basse à perpétuité dans cette église. Diverses autres fondations ou legs concernaient les Filles catholiques de la rue Sainte-Anne, les pauvres de sa paroisse, les domestiques de l'Opéra et ses propres serviteurs.

Quant au privilège de l'Opéra, il le léguait, partie à son fils Jean-Louis Lully, déclaré survivancier des charges paternelles, et partie à Madeleine Lambert sa femme, à l'abbé Lully et à ses trois filles, en prenant soin de stipuler que « ladite dame son épouse conduirait tout ce qui concerne ladite Académie royale de musique » avec son ami Frichet et son secrétaire Colasse. Madeleine Lambert était nommée exécutrice testamentaire. Son fils Louis, déshérité, n'obtenait que sa légitime. Mais, cinq jours plus tard, et sur les instances de sa femme, Lully ajoutait à ce testament un codicille qui rétablissait Louis Lully dans ses droits à la succession [1].

Après avoir langui une semaine, il mourut le 22 mars. Maintenant, le surintendant reposait dans son grand lit à baldaquin de la maison de la Ville l'Évêque. Suivant le vœu qu'il avait formulé, on l'enterra aux Augustins déchaussés, après un service célébré à la Madeleine.

1. *Testament de Lully*. Voir Campardon. *Loc. cit.* II, pp. 148, 151.

Désireuse d'élever à la mémoire de Lully un monument qui fût digne de sa gloire, sa famille obtint, dans l'église des Petits-Pères, la propriété de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, patron du musicien. Là, le sculpteur Michel Cotton construisit un somptueux mausolée en marbre blanc et noir, flanqué de deux statues de femmes représentant, l'une, la musique légère, l'autre, la musique dramatique. Dominant l'ensemble, se dressait le buste de Lully par Antoine Coyzevox, le tout d'allure théâtrale[1].

La mort ne désarma pas les ennemis du surintendant. Pour eux, sa glorification faisait scandale :

> ...S'il fust mort comme il l'a mérité,
> Nous en aurions pu voir les cendres.

disait une épigramme qui se voulait vengeresse ; le mausolée, surtout, excitait une grande indignation, car il semblait une provocation[2]. En revanche, les Lullystes consacrèrent à leur idole d'élogieuses épitaphes. On composa une « apostrophe » à la mort qui s'était montrée assez cruelle pour ravir prématurément à la France un

1. La collection Gaignières du département des Estampes de la Bibl. nat. conserve un dessin original de ce mausolée qui fut détruit pendant la Révolution. Voir Radet. *Loc. cit.*, p. 62 et suiv.

2. *Notes et Documents sur l'histoire des théâtres de Paris.* Édit. Lacroix, p. 108, et *Œuvres* d'Etienne Pavillon, 2e partie, 1750, pp. 177, 178.

de ses plus beaux génies, et des chansons dirent naïvement la perte que venait de faire la musique :

Baptiste est mort,
Adieu la symphonie.
La musique est finie,
Déplorons son sort.

Cela se chantait sur l'air du rigaudon d'*Acis et Galathée*[1].

*
* *

« Un petit homme d'assez mauvaise mine et d'un extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge qu'on voyait à peine et qui avaient peine à voir, brillaient d'un feu sombre qui marquait tout ensemble beaucoup d'esprit et beaucoup de malice ; enfin, sa figure entière respirait la bizarrerie ». Voilà le portrait que Sénecé trace de Lully dans son célèbre pamphlet, portrait qui, bien que dessiné par une plume ennemie, ne semble pas inexact. D'après Lecerf, le Florentin, plus gros et plus petit que ses portraits le représentent, n'était pas précisément « beau garçon ». Courtaud[2], tassé, avec un gros nez, une grande bouche aux lèvres lourdes et sensuelles, un masque grimaçant labouré par la vie, strié de plis profonds en lesquels persistait comme le rictus de l'ancien bouffon, il regardait avidement

1. Bibl. nat. Ms. fr. 12621. f^os 133, 134.
2. Cf. son portrait par Bonnart.

de ses yeux clignotants, enfouis sous la broussaille épaisse des arcades sourcilières. Et malgré qu'il fût si myope « qu'il ne voyait presque pas qu'une femme était belle », son regard avait quelque chose d'acéré et d'investigateur. Ajoutez à cela la mimique architecturale et abondamment expressive de ses compatriotes, une encolure trapue, encadrée des pesantes cascades de la perruque, un air maussade, une tenue débraillée[1], malpropre, toujours souillée de tabac. Il composait sur son clavecin « sa tabatière sur un bout, et toutes les touches pleines et sales de tabac[2]. »

Mignard et Edelinck, dans leurs portraits d'apparat, ont embelli et ennobli le surintendant. En l'amaigrissant, Mignard lui confère une certaine distinction, tandis qu'Edelinck et Desrochers, interprétant l'accent circonflexe de ses sourcils, lui prêtent, selon l'expression de M. Romain Rolland, « la physionomie d'un grand oiseau de proie nocturne », physionomie symbolique, et dont la légende de la rapacité de Lully a pu se prévaloir. Mais en réalité, le personnage restait d'aspect souffreteux, et gardait l'apparence d'un robin retors et dyspeptique.

Malgré son extérieur défavorable, il respirait une vive intelligence. Et c'est justement pour ce qu'il y a en lui d'intellectuel et de logique,

1. C'est ainsi que Coysevox le représente.
2. Lecerf. *Loc. cit.*, III, p. 175.

qu'il plaît si fort à ses contemporains. Avec cela, de l'esprit, du plus libre et du plus hardi, un esprit prompt, cinglant ; « en fait de saillies, déclare Lecerf, il était au-dessous de peu de gens ». Racontait-il quelque anecdote, il le faisait avec un talent sans égal, avec une pointe d'italianisme dont il ne se débarrassa jamais. Nul n'avait un sentiment plus juste, plus objectif, dirions-nous maintenant, du comique et de la raillerie. Et de la sorte, il acquit « l'estime de toutes les personnes de première qualité qui lui firent l'honneur de le voir familièrement ». Les souverains étrangers lui faisaient des présents considérables et lui envoyaient leurs portraits[1]. De plus, il taquinait fort agréablement la muse poétique, aussi bien en italien qu'en français. Les vers italiens de *Pourceaugnac* sont de sa façon, et Sénecé cite les épîtres en vers qui forment la préface de quelques-uns de ses opéras[2]. Dans ses dédicaces au roi, il tourne habilement la phrase et s'entend on ne peut mieux à présenter un compliment dans le style tendu et allégorique alors à la mode.

Au moral, il est un peu déconcertant ; chez lui, la dévotion s'accommode du libertinage, le mysticisme, de l'esprit pratique le plus terre à terre ; il est à la fois raffiné et brutal, bourgeois et bohème.

1. *Mercure galant*, mars 1687, I, p. 364.
2. Sénecé. *Loc. cit.*, p. 21.

Tout en lui se résume en une activité prodigieuse, en une étonnante et, en quelque sorte, universelle curiosité d'esprit.

Courtisan, certes, il l'était, mais avec quelque brusquerie et avec une façon de cynisme bouffon ; il savait jusqu'où ses bravades pouvaient aller sans imprudence, et l'indépendance de son langage ne s'affichait point à l'aventure. Comme le roi s'impatientait à une représentation d'*Alcidiane* : « Le roi est le maître, observe ironiquement Lully ; il peut attendre tant qu'il lui plaira ».

Son ambition était extrême, incessante. Non content des charges musicales accumulées sur sa tête, il briguait des honneurs de toute espèce ; c'est avec « une ténacité insolente » qu'il parvint à entrer au sceau ; et, avec quelle stupeur vit-on ce « baladin » se mettre sur les rangs pour acheter le comté de Grignon ![1] Tout cela, afin de « morguer » ennemis et envieux.

Jamais, néanmoins, il ne s'autorisa de sa rapide fortune pour adopter des allures de parvenu ; ses manières étaient « unies et commodes », dit Lecerf. Point de hauteur, mais point d'inutile et excessive déférence. Avec un grand seigneur, il causait sur le même ton qu'avec le dernier de ses musiciens. Il montrait de la fierté, du quant à soi, et son amour-propre était vif et sensible.

1. Jal. *Dictionnaire critique*, article Lully.

Un mot, une simple critique, surtout sur le chapitre de l'art, déchaînaient sa brusquerie; alors, oubliant toute retenue, il pouvait s'abandonner aux pires violences, et avouait qu'il aurait tué quiconque lui aurait dit que sa musique ne valait rien. Aussi, ne s'y frottait-on pas. L'histoire du coup de pied qu'il aurait donné à Marthe Le Rochois enceinte a été controuvée; mais, il avait le geste brusque et la main prompte et cassait volontiers des violons sur le dos des musiciens inattentifs ou négligents.

Lecerf nous instruit de son « inclination pour le vin et la table ». Lors de sa dernière maladie, le chevalier de Lorraine étant venu le visiter, s'attira les remontrances de M^me^ Lully, matrone un peu grondeuse et bougonne; elle reprochait au chevalier d'avoir abrégé les jours de son mari, en l'attirant trop souvent dans des orgies; « c'est vous, criait-elle, qui l'avez enivré le dernier et qui êtes cause de sa mort ». Alors, le musicien toujours enjoué : « Tais-toi, ma chère femme. M. le chevalier m'a enivré le dernier, et si j'en réchappe, ce sera lui qui m'enivrera le premier[1]. » Grimarest raconte aussi une scène d'immersion à laquelle Lully, Chapelle et plusieurs autres se seraient livrés après boire à Auteuil, la bande, qui avait le vin triste, s'étant

1. Titon du Tillet. *Le Parnasse français*, p. 399.

imaginé tout bonnement de s'aller jeter à la Seine[1].

Au surplus, le « libertinage » de Lully était chose avérée ; il s'usa dans des débauches continuelles, et, ceci n'est pas niable, s'oublia à des fréquentations honteuses[2]. Ses amis, Fiesque, le chevalier de Lorraine, les Vendôme, jouissaient à cet égard d'une réputation bien établie.

Et cependant, le Florentin aimait même les femmes ; il avait pour maîtresse la charmante claveciniste M^lle^ Certain et semble avoir serré de près une danseuse M^lle^ Pezant, tout en marivaudant avec Fanchon Moreau, « l'adorable Scylla » d'*Acis*, et en ciselant à l'adresse de Madeleine d'Angennes, duchesse de la Ferté, des madrigaux compliqués et fades. Il aimait à composer d'aimables chansons, le ventre à table, en face d'une bonne bouteille.

L'universalité de ses passions lui attira quelques ennuis et faillit entraîner sa disgrâce. La Certain, jalouse du page Brunet, dont Lully appréciait la personne encore plus que la voix, aurait informé le roi des écarts de son surintendant. On fit la chanson :

> C'est le Roy qui te menace,
> Ah ! Lully, songe à changer.

1. Grimarest. *La Vie de M. de Molière* (édit. de 1705), pp. 152-163.

2. Voir le Ms. fr. 12620 ; un grand nombre de chansons du fonds Maurepas visent les mœurs de Lully.

et Lully fut vertement semoncé. Lecerf lui, même n'ignore rien de l'inconduite de Baptiste-mais il se contente de la rappeler d'une façon toute académique : « Mon pauvre ami, Lully est Lully, comme a dit M. de la Bruyère ; mais Lully était homme et homme adonné à ses plaisirs [1]. »

La vérité, c'est que Lully sut faire deux parts de sa vie ; il resta en fort bons termes avec sa femme qu'il n'aimait peut-être pas, mais assurément qu'il respecta, et dont il eut six enfants. « Bon mari, demande Lecerf ; pas mauvais » et d'ajouter philosophiquement : « N'est-ce pas assez ? » [2] Chez lui, la débauche gardait un décorum bourgeois et officiel, une façade de respectabilité.

Quand il donnait à dîner, il prenait soin de s'abstenir de tout faste. Jamais il ne proportionnait ses menus à la situation sociale de ses invités, parce qu'il « ne voulait pas ressembler à ceux qui font des festins de noces chaque fois qu'ils traitent un grand seigneur qui se moque d'eux en sortant » [3]. Aussi, le qualifiait-on d'avare ; on l'appelait Lully le Ladre ; en outre, on le savait rapace, et La Fontaine écrivait :

1. Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 41.

2. Saint-Evremond laisse à entendre que, s'il eût perdu sa femme, il se fût montré moins désolé qu'Orphée.

3. Lecerf. *Loc. cit.* III, p. 179.

C'est un paillard, c'est un mâtin
Qui tout dévore
Happe tout, serre tout, il a triple gosier.

A vrai dire, le « glou », que flagellait le bonhomme, était plutôt intéressé qu'avare, car il savait dépenser à propos. Qu'il suffise de rappeler le feu d'artifice tiré devant sa maison et la représentation gratuite de *Persée*, dépenses dont il escomptait le bon rendement. Mais, à côté de cela, des gestes simplement généreux : ainsi, il concéda gratuitement à Michel Lambert la jouissance d'un appartement dans son hôtel, et l'aida à acquérir la propriété de Puteaux.

Au fond, il avait le cœur meilleur qu'on ne l'a dit. Bien certainement la légende l'a noirci; non pas qu'il faille, par esprit de contradiction ou d'apologie systématique, passer condamnation sur ses défauts ; mais sa fourberie et sa rapacité ont été fort exagérées. Sans doute, en affaires, c'était un adversaire redoutable et allant volontiers jusqu'au bout de son droit ; seulement, on n'a pas pu démontrer qu'il en ait abusé ; rien ne saurait lui être reproché dans l'affaire du privilège de Perrin, et sa conduite à l'égard de Molière n'est incriminée que par le plus suspect des témoins. Son âpreté à défendre son privilège, la faveur dont le roi l'entourait, ses succès, ses mœurs déplorables, tout contribua à dresser contre lui la malveillance et l'envie.

Lully savait pourtant rendre service ; en juillet 1675, il se portait garant de la solvabilité de sa cousine Catherine Morineau ; en 1686, il prêtait à un hautbois de l'Ecurie une somme importante ; lors du mariage de sa fille avec Francini, il se montra généreux dans la constitution de la dot; il s'occupa avec la plus grande activité de faire pourvoir son fils Jean-Baptiste des abbayes de Saint-Hilaire de Carcassonne, de Saint-Georges sur Loire et du prieuré de Saint-Médard de Vitry-aux-Loges[1]. Enfin, il donna à ses enfants une éducation musicale des plus soignées, et son testament témoigne de sa générosité envers ses serviteurs, car sa sollicitude n'oublia aucun de ceux qui l'avaient entouré.

L'activité, une activité incessante à la fois méthodique et audacieuse, voilà, ce nous semble, la caractéristique dominante du Florentin. Dans les affaires si nombreuses et si diverses qu'il entreprit, jamais on ne le vit s'en rapporter à des auxiliaires. Marchés avec les entrepreneurs et les ouvriers, pièces comptables, tout lui passait par les mains. Plein de confiance en les qualités administratives de sa femme, il lui laissait gouverner le ménage, recevoir et payer à sa fantaisie, tandis que lui se bornait à prendre pour ses menus plaisirs les 7 ou 8000 livres qu'il

1. *Inventaire après décès* de Lully.

retirait de la vente de ses ouvrages[1]. C'est à Madeleine Lambert qu'il confia, dans son testament, l'œuvre qui lui était chère entre toutes, l'Opéra.

Il avait vu, ainsi que l'écrit Lecerf, tant d'Orphées mourir à l'hôpital, qu'il se promit bien de ne pas suivre leur exemple, et ne cessa de mener une lutte acharnée pour conquérir la fortune.

D'abord, ses charges lui rapportaient 30 000 livres auxquelles s'ajoutaient les recettes de l'Opéra, les redevances des concerts et académies de musique de province et les dons extraordinaires du roi. Pour faire fructifier ce capital, il acheta ou fit construire des immeubles ; à sa mort, on le trouve en possession de cinq maisons à Paris, l'hôtel de la rue Sainte-Anne et la maison y attenant, la maison de rapport de la rue Royale, celle de la rue des Petits-Champs, enfin celle de la Ville-l'Évêque qu'il habite. A cette liste, il faut ajouter la maison de Puteaux et une maison de campagne sise à Sèvres et appelée la *Guyarde* qui, en 1753, fut achetée par la manufacture royale de porcelaine[2].

M. Radet fixe la valeur des immeubles urbains à 250.000 livres et à 50.000 livres celle des

1. Lecerf. *Loc. cit.* III. p. 182.

2. Il ne subsiste du « château de la Guyarde » qu'un petit pavillon qu'on appelait « l'Opéra » (G. Lechevallier-Chavignard. *La Manufacture de porcelaine de Sèvres*, p. 34).

maisons de Puteaux et de Sèvres. Lully possédait donc une fortune foncière de 300 000 livres. De ses maisons de rapport, il tirait d'importants revenus en argent auxquels s'adjoignaient des redevances en « sucre royal » destinées à Mme Lully, et fort appréciées des ménagères à une époque où le sucre, substance rare, ne se débitait que chez les apothicaires.

Son inventaire porte trace de quelques-uns de ses placements ; il laissait 16 707 livres d'argenterie, 13 000 livres de pierres et diamants, 58 sacs remplis de louis d'or, doublons d'Espagne, et contenant 250 000 livres, soit une somme totale de 500 000 livres qui, ajoutée à la valeur des immeubles, donne une fortune globale de 800 000 livres, d'une valeur actuelle de plus de deux millions [1].

Épris de luxe et d'apparat, Lully vivait en grand seigneur ; trois chevaux, dont deux de carrosse, occupaient ses écuries ; l'un d'eux, il est vrai, était aveugle et un autre avait le tic, de sorte que cette cavalerie était un peu une cavalerie de douairière. Mais l'hôtel de la rue Sainte-Anne montrait que le surintendant goûtait la splendeur de l'ameublement et de la décoration tels qu'on pouvait les concevoir au grand siècle :

1. Cf. Radet. *Loc. cit.* p. 44. Lecerf dit à tort que Lully laissa dans ses coffres une somme de 630 000 livres en or. *Loc. cit.* III, p. 182.

solennelles chambres dorées, salons de miroirs, imposants lustres de cristal. A la Ville-l'Évêque, ce n'étaient que meubles en marqueterie, tableaux, nombreuses tapisseries de Rouen, des Flandres, des Gobelins. Et la « turquerie » ne manquait point au mobilier, car l'ancien Mufti aimait à se délasser dans des fauteuils « couverts de moquette à la turque ». Joignez à cela une abondante et riche garde-robe comprenant sept justaucorps, dont plusieurs ornés de broderies, et vous n'aurez pas de peine à comprendre que tout ce luxe dût surprendre chez un simple musicien.

Son manque de scrupules, sa jalousie envers tous ceux qu'il soupçonnait de vouloir chasser sur ses terres, la manière brutale dont il assura l'intégrité de son privilège, même vis-à-vis des montreurs de marionnettes, auxquels une ordonnance du 5 février 1677 interdisait de mêler de la musique à leurs représentations, rendirent odieux le monopole artistique du Florentin[1].

* * *

L'artiste chez Lully, n'était pas moins complexe que l'homme. A la fois guitariste, danseur, violoniste, claveciniste, compositeur, metteur en scène, il présentait le même caractère d'acti-

1. Il dissuada le roi d'accorder un congé à Desmarets pour lui permettre d'aller perfectionner sa culture musicale en Italie, tant il craignait de le voir devenir un rival dangereux. (Titon du Tillet. *Le Parnasse français, 1er Supplément*, p. 755).

vité intelligente et universelle que nous avons remarque chez l'homme d'affaires.

On ne sait presque rien sur sa première éducation musicale, mais il est à remarquer que l'instrument dont, selon la tradition, il apprit à jouer tout enfant, était un instrument d'accompagnement, un instrument de réalisation harmonique, la guitare. Lully aimait à « battre ce chaudron là » sur lequel il lâchait bride à sa merveilleuse facilité d'improvisation en faisant « cent menuets et cent courantes » qu'il ne recueillait pas, du reste, les estimant « de petit mérite [1] ». Le violon, qu'il pratiqua aussi de très bonne heure, lui semblait de plus de conséquence. Il en jouait divinement, au dire de ses contemporains, mais il faisait assez de cas de sa réputation de violoniste pour ne pas vouloir s'exposer à la diminuer. Aussi, éconduisait-il d'ordinaire les solliciteurs, n'admettant d'exception qu'en faveur du maréchal de Gramont dont un laquais, nommé Lalande, prenait de ses leçons ; alors, le violon en main, Lully se transfigurait, s'échauffait, et c'en était pour trois heures.

Lecerf prétend qu'il abandonna le violon après sa nomination de surintendant. Nous savons, cependant, qu'il joua un véritable *concerto*, avec des doubles, dans le ballet des *Muses*, et à l'automne de 1677, Mme de Sévigné, qui raffolait

1. Lecerf. *Loc. cit.* III, p. 174.

de son talent, le couvre encore d'éloges, preuve qu'il n'avait pas « mis au croc » son violon. Toutefois, dès que ses charges l'obligèrent à composer de façon sérieuse, il s'adonna au clavecin et travailla le métier avec trois organistes célèbres, Nicolas Métru, François Roberday et Nicolas Gigault[1]. Il semble bien que l'enseignement de ces maîtres demeura purement technique, car Lully n'emprunta rien à leurs œuvres et, s'il subit des influences, ce fut du fait de ses lectures et de ses recherches personnelles.

Mais on doit relever au titre de sa formation artistique sa fréquentation de Lambert et de Cavalli, sa parfaite connaissance des airs de Boësset, des compositions religieuses de Du Mont et de Carissimi. Lecerf a noté d'abondants et précieux détails sur sa méthode de travail et sur celle qu'il imposait à son poète. Quinault commençait par « proposer » plusieurs sujets entre lesquels le roi choisissait en dernier ressort. Ceci fait, il traçait le plan de l'ouvrage dans lequel Lully enchâssait les divertissements « à sa fantaisie » ; le musicien déterminait donc lui-même et en toute liberté les « instants musicaux » du poème. Alors, Quinault reprenait le

1. Métru était maître de chapelle des Jésuites de Paris, Roberday, valet de chambre d'Anne d'Autriche et de Marie-Thérèse, avait l'orgue des Petits-Pères, et Gigault était organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Martin-des-Champs et de l'hôpital du Saint-Esprit.

tout et composait les scènes ; puis, il soumettait son travail à l'Académie française dont il recevait les conseils. De la sorte, l'opéra provenait de la quadruple collaboration du roi, de Quinault, de Lully et de l'Académie, et retirait de là une sorte de caractère national.

Voici maintenant la pièce entre les mains de Lully ; Lully ne s'en rapporte nullement à l'autorité de ceux qui l'ont révisée, mise au point. Il taille, corrige, retranche la moitié du poème s'il le juge à propos. Ainsi procéda le Florentin pour *Phaéton* et aussi pour *Bellérophon*. Le musicien conserve la haute main sur le librettiste ; il ne modifie pas seulement la surface, mais encore il lui arrive de transformer complètement des caractères, tel celui de Phaéton.

Nous touchons à la dernière phase du travail. Une scène est terminée. Comment Lully va-t-il la mettre en musique ? Il commence par la lire jusqu'à la savoir par cœur, puis, s'assoit au clavecin, chante les paroles et établit une basse ; une fois le chant achevé, il se le grave tellement dans la tête qu'il ne se trompera pas d'une note. Il dicte alors la mélodie à son secrétaire, et n'y pense plus [1]. Souvent, du reste, il composait plusieurs airs sur le même sujet et ne gardait que le plus expressif. Il disait alors à Colasse :

1. Lecerf. *Loc. cit.* III p. 198. Il convient de remarquer qu'on n'a retrouvé aucun manuscrit musical de Lully.

« Brûlez l'autre », ordre auquel Colasse, fort avisé, n'obéissait pas toujours.

Ainsi, Lully travaille très méthodiquement, suivant un système parfaitement ordonné. Chaque année, il confectionne un opéra en l'espace de trois mois. Lorsque le poète n'apporte pas de paroles, Lully, pour ne pas chômer, s'attelle résolument aux symphonies. Cependant, jamais il ne violente son inspiration. Se sent-il mal disposé, il n'insiste pas et abandonne son papier. Dès que la Muse chante à son oreille, il reprend la plume : « il ne perdait jamais un bon moment et se relevait la nuit pour aller à son clavecin » ; comme tous les vrais musiciens, il voulait que la musique s'épanchât naturellement ; il notait alors sans plus tarder l'idée qui germait en lui, fixait des bouts de mélodie, des ébauches, « une heure ou deux, de fois à autre, des nuits qu'il ne pouvait dormir, des matinées inutiles à ses plaisirs ». Du reste, sa faculté d'improvisation était grande. On connaît l'anecdote que narre le Prévost d'Exmes, d'après Louis Racine. Mortifié de s'entendre dire qu'il devait tout son succès à la douceur de Quinault et qu'il était incapable de mettre en musique des paroles énergiques, Lully va au clavecin et, impromptu, chante ces vers d'*Iphigénie en Aulide* :

> Un prêtre environné d'une foule cruelle
> Portera sur ma fille une main criminelle.

Aux accents tragiques du musicien, les auditeurs « se crurent tous présents à cet affreux spectacle [1] ».

Au cours de son travail, il n'admettait aucun avis, ne tolérait aucun conseil. Ce n'était chez lui ni vanité, ni présomption, mais seulement absence de fausse modestie, simple fierté d'artiste [2] ; « il n'avait de hauteur et d'opiniâtreté que pour les choses où il sentait la force de son talent ». Mais il utilisait au mieux les aptitudes de ses secrétaires qui travaillaient comme des élèves sur un dessus et une basse donnés [3]. On a l'impression d'une besogne organisée presque industriellement, d'un atelier musical où règne la division du travail, le patron se réservant les affaires délicates, les parties des principaux chœurs, les duos, trios, quatuors importants, le dessus et la basse de tout le reste, et les secrétaires assumant l'écriture des parties secondaires ; mais, dès que le travail exige un souci artistique, Lully intervient ; ainsi, il marque toujours lui-même les entrées de fugues, dont Lalouette et Colasse réalisent ensuite le développement. Et voilà

1. Le Prévost d'Exmes. *Lully musicien* (1785), p. 28.

2. Il montrait seulement quelques morceaux à son ami le comte de Fiesque. (Lecerf. *Loc cit.* III. p. 200).

3. Jean-François Lalouette sortait de la maîtrise de Saint-Eustache. Pascal Colasse, le secrétaire favori de Lully, ancien enfant de chœur de Saint-Paul, remplaça Lalouette en 1677, et obtint, en 1683, une des quatre places de sous-maître de la chapelle.

peut-être la raison du peu d'intérêt que présentent nombre de pièces de Lully qui, après un début heureux, tombent dans la plus machinale des scolastiques. Au reste, de semblables procédés de fabrication, qu'on nous pardonne le mot, sont alors à la mode dans toutes les branches de l'art. Les peintres, et notamment Le Brun, dirigent de véritables équipes de collaborateurs dont chacun possède une spécialité [1].

Au point de vue pratique, Lully fut un excellent éducateur, et forma lui-même, avec le plus grand soin, le personnel de l'Opéra. Il n'admettait dans son orchestre que des musiciens exercés et, afin d'éprouver les candidats, il leur faisait jouer l'air des Songes funestes d'*Atys* qui exige beaucoup de légèreté de main et de précision. Aux répétitions, il ne laissait rien passer ; son ouïe était si fine que « du fond du théâtre, il démêlait un violon qui jouait faux ». Alors, de bondir sur le malheureux : « C'est toi, il n'y a pas cela dans ta partie [2] ». Aussi, la troupe ins-

1. Pierre Marcel. *Charles Le Brun*, pp. 58, 65. L'industrialisation du travail de Lully, sous le couvert de son privilège, les bruits qui coururent sur le rôle joué par Lalouette dans la composition de *Phaéton* et d'*Isis*, ont vraisemblablement donné naissance à l'hypothèse, émise par M. Combarieu, du caractère collectif des opéras de Lully dont l'authenticité intégrale comporterait des réserves. En tout cas, le *Mercure* de 1677 n'attribuait aux secrétaires de Lully qu'une fonction subalterne. (*Mercure*, 1677. I. p. 50).

2. Il forma quelques bons violonistes, Verdier, Joubert, Marchand, Jean-Ferry Rebel et Lalande.

trumentale atteignit-elle un remarquable degré de perfection ; nul ne se serait permis de « broder » ; Sénecé le montre énervé des broderies d'un violon qui veut faire parade de virtuosité, et administrant au malencontreux instrumentiste une râclée magistrale : « Eh ! morbleu, coquin, ôte-toi d'ici ; va-t'en avec ta broderie faire danser les servantes de cabaret[1]. »

Si l'on en croit Perrault, qu'inspire peut-être un désir exagéré d'apologie, près de la moitié des musiciens, avant Lully, étaient incapables de faire une lecture correcte. La sévère discipline que leur imposa le surintendant les habitua à « exécuter sur-le-champ tout ce qu'on leur présentait » et cela avec une justesse et une netteté absolues[2]. Debout devant son pupitre de chef d'orchestre, il se démenait et battait la mesure avec une énergie qui devait lui être fatale. Aux chanteurs, il prodiguait ses soins attentifs, s'attachant « à les dresser avec une affection merveilleuse », exigeant d'eux une science consommée du geste et du maintien. Quelque exercés que fussent déjà les premiers sujets, quand il les chargeait d'un rôle nouveau, il le leur montrait

1. Sénecé. *Loc. cit.* p. 12.

2. Ch. Perrault. *Hommes illustres*, I, pp. 85, 86. Une estampe de 1711 montre en quelle dépendance Lully tenait ses musiciens. Ceux-ci sont représentés par des marsouins que Lully tire par les oreilles. (*La musique du diable ou le Mercure galant dévalisé.* Frontispice).

chez lui, avant les répétitions, mesure par mesure, presque note par note. C'est ainsi que, dans *Phaéton*, Beaupuy jouait le personnage difficile de Protée, d'après les conseils de Lully qui lui avait appris le rôle « geste par geste ».

Jugeait-il à propos de compléter l'éducation d'un artiste, de corriger ses points faibles? Il n'hésitait pas à lui payer de ses deniers des leçons particulières; il donna un maître à danser à la Forêt qui débuta dans *Roland* et joua le Polyphème d'*Acis*, et forma lui-même le chanteur Dumesnil. La qualité de la voix n'était pas tout ce qu'il recherchait ; il demandait à ses chanteurs de pénétrer le sens du poème et de la déclamation tragique[1]. Beaumavielle devint sous sa direction un de nos plus puissants tragédiens, et nulle ne fut une plus émouvante Armide que Marthe le Rochois.

Point de public, point de curieux aux répétitions, seulement le personnel du théâtre. A chaque passage défectueux, Lully arrêtait le travail et « venait regarder les acteurs sous le nez, la main haute sur les yeux afin d'aider sa vue courte ». S'il n'entendait pas raillerie sur les « pretintailles » des violons, il interdisait aussi formellement tout ornement vocal; ennemi

1. Voltaire rapporte que Rameau disait : « Il me faut des chanteurs et à Lully des acteurs ». (*Œuvres complètes*, XIV, p. 147.)

des « doubles », mais gendre déférent, il chargeait son beau-père Lambert d'écrire les diminutions dont, par tactique et afin de ne pas trop contrecarrer le goût général, il pensait ne pas pouvoir se passer. C'était Lambert qu'il chargeait d'apprendre la « propreté du chant » à ses chanteurs et à ses chanteuses. Seulement, qu'une artiste coulât ensuite un petit agrément, Lully se fâchait tout rouge ; il accourait jurant, sacrant : « Morbleu, Mademoiselle, disait-il, en se servant quelquefois d'un terme moins poli, il n'y a pas comme cela dans votre partie, et ventrebleu, point de broderie[1]. »

Pour les divertissements, il réformait les entrées, imaginait des pas d'expression et, joignant l'exemple au précepte, dansait « sinon avec une grande politesse, au moins avec une vivacité très agréable »[2].

Dans l'administration de l'Opéra, il fit preuve des qualités d'ordre et d'activité dont la gestion de sa propre fortune fournit tant d'exemples, et introduisit à l'Académie royale une discipline qui ne lui survécut malheureusement pas. Sous sa main énergique, aucun grincement ne se produisait dans les rouages compliqués de la vaste machine, et il distribuait les rôles au mieux des intérêts du spectacle. Les artistes qui le voyaient

1. Lecerf. *Loc. cit.* III, p. 188.
2. Lecerf. *Loc. cit.* III, pp. 209, 210.

chaque jour à la peine, veillant au moindre détail, et qui jugeaient de l'universalité de ses aptitudes, le craignaient et le respectaient. Et puis, il payait bien et écartait toute familiarité, deux moyens infaillibles pour consolider l'autorité. Non pas qu'il affichât de la hauteur; tout au contraire, il s'en allait souper avec ses artistes en camarade, mais il entendait maintenir les distances et, vis-à-vis du personnel féminin, il manifesta presque toujours une grande réserve. Gardien officiel d'une morale pourtant bien accommodante, il sauvait la face : « l'Opéra n'était pas cruel, écrit Lecerf, mais il était politique et réservé ». Toujours est-il que le patron n'hésita pas à congédier une jolie actrice, Louise Moreau, la Paix de *Proserpine*, en raison de son inconduite. Si les Angéliques et les Armides conservaient de belles apparences d'austérité et de retenue, elles affichaient encore une parfaite ponctualité dans le service : « Je vous réponds, raconte Lecerf, que sous l'empire de Lully, les chanteuses n'auraient pas été enrhumées six mois de l'année et les chanteurs ivres quatre jours par semaine. » Lecerf exagère sans doute ; la troupe marchait militairement, mais il n'appartenait pas à Lully d'empêcher la Rochois de s'enrhumer et d'écarter les chanteurs du culte de la bouteille[1].

1. La Bruyère *De la ville*, p. 152.

Très strict pour la police de la salle et de la scène, il chercha à mettre fin aux abus qui résultaient de la présence de spectateurs sur la scène, et augmenta le prix de ces places privilégiées ; peine perdue, car les gens du bel air payèrent, mais restèrent.

Malgré ses défauts qui furent grands et ses vices qui ternissent sa mémoire, Lully apparaît comme un personnage singulièrement attachant. On ne peut s'empêcher d'admirer ce petit homme d'une activité si intelligente, d'une volonté si ferme et qui ne fut inférieur à aucune tâche. Mais, et c'est peut-être là le grief le plus grave qu'on lui puisse adresser, il ne sut pas se faire aimer.

L'OEUVRE

Pendant longtemps, Lully a incarné la musique française du XVII^e^ siècle. C'était l'opinion du XVIII^e^, pour lequel la musique commençait au Florentin et qui qualifiait de « gothiques » les productions antérieures. Voltaire n'a-t-il pas écrit que Lully fut le premier à faire des basses, des milieux et des fugues[1] ? Et même plus tard, lorsqu'à cette ignorance succéda quelque clarté, on se prit à attribuer l'invention de l'opéra au seul surintendant de Louis XIV. De telles assertions, possibles à une époque où la conception aristocratique de l'histoire ne s'attachait qu'aux événements marquants et aux grands hommes, ou réputés tels, s'écroulent aujourd'hui que le point de vue historique a changé et s'est placé sur le plan social. Du coup, les grands hommes ne surgissent plus à la manière de Messies

1. *OEuvres complètes*. XIV, p. 555.

chargés d'une mission révélatrice ; ils constituent le terme de longues et obscures préparations, et, dans l'orographie historique, les sommets ne sont pas seuls intéressants. C'est ce dont il importe de tenir compte lorsqu'on étudie l'œuvre de Lully, œuvre considérable et glorieuse assurément, mais qui demande à être située, car, ainsi que l'a justement remarqué M. Romain Rolland, la musique du Florentin « était la réunion de plusieurs rivières de musique, sorties de régions diverses[1] ». Utilisant des éléments artistiques précédemment acquis, elle obéit à des tendances générales qui se font jour bien avant qu'elle s'impose, et apparaît plutôt comme une synthèse judicieuse que comme une création originale. La France et l'Italie, celle-ci à un moindre degré, fournissent au surintendant la matière dont il façonnera un art officiel, monarchique, de caractère plutôt impersonnel, admirablement adapté au goût et aux tendances de son temps.

*
* *

Le début du XVII[e] siècle voit se produire une évolution profonde dans le style musical qui, de polyphonique, tend à se transformer en art de la

1. R. Rolland. *Musiciens d'autrefois*, p. 200.

basse continue[1]. L'édifice contrapontique s'allège, se dégage de l'enchevêtrement des parties vocales, et généralement, deux voix suffisent pour exposer la mélodie, le reste étant confié à une basse instrumentale qui réalise harmoniquement les parties secondaires. Ainsi se crée une harmonie abstraite, fondée sur des enchaînements d'accords, et formant le décor sonore devant lequel évoluent les mélodies désormais plus individualisées, mais assujetties minutieusement à la poésie dominatrice. La perfection de la musique, énonçait Baïf, est « de représenter la parole en chant accompli ».

Tous les *Airs de cour* au XVII^e^ siècle sont issus des essais de Baïf, et, lorsque fut délaissée la musique mesurée à l'antique, on n'en continua pas moins à jeter la mélodie dans des moules métriques bien déterminés, la mesure se pliant à la déclamation oratoire. Cette musique des *Airs de cour* bénéficie d'une très grande vogue, en raison du développement pris par la musique de chambre à la cour de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche, et de nombreux recueils dus à Guedron, à Boësset, à Moulinié, à Bataille, à Chancy, à Cambefort, permettent d'en apprécier le caractère galant, précieux, ainsi que le paral-

1. On consultera sur cette importante évolution le IV^e^ volume de la *Geschichte der Musik* d'Ambros, dont M. Hugo Leichtentritt vient de publier la révision (Leipzig. 1909).

lélisme spécifique qui s'établit entre elle et la littérature de 1630 à 1660.

La brillante école de luth des Francisque, des Ballard, des Pinel, des Gallot, des Gaultier, des Mézangeau, ne s'applique pas seulement à soutenir la voix qui chante « les mourantes flammes » ; elle crée une riche littérature purement instrumentale, féconde en trouvailles ingénieuses et subtiles, mais où on observe une tendance marquée vers l'harmonie abstraite, pendant que l'adjonction au luth de cordes graves, ne se jouant qu'à vide[1], permet au luthiste de nourrir ses accords.

Avec l'usage du théorbe aimé de Mersenne et de La Fontaine, le changement de style se précise ; si, en effet, les luthistes se montrent encore sensibles aux détails d'une réalisation figurée, cette tendance disparaît lorsque, vers 1630, le théorbe a supplanté le luth comme instrument d'accompagnement[2]. Alors, le charme de la sonorité l'emporte sur la ciselure ingénieuse des broderies ; l'harmonie se trouve rejetée dans le grave, puisque l'instrument ne possède pas de registre aigu ; elle devient serrée, compacte, et s'oppose comme une entité distincte à la mélodie fluide, mélancolique ou légère.

1. On ajoutait des cordes allant jusqu'au si bémol grave.

2. Voir les articles de M. Henry Quittard dans la S. I. M. d'avril et juin 1910, et l'ouvrage précité d'Ambros.

La musique des vingt-quatre violons, représentée surtout par des airs de danse et par des pièces symphoniques dérivant d'airs de danse idéalisés, témoigne de caractères un peu différents. Elle reste fidèle à l'art polyphonique ancien et apporte à l'évolution musicale un élément de réaction. De même, la musique religieuse demeure attachée à la technique du passé beaucoup plus longtemps que la musique vocale profane, parce que les raisons de clarté et d'intelligence du texte poétique, qui contraignaient la chanson à plusieurs parties à se simplifier, ne valent plus au même degré à l'égard des pièces d'église, expressives, non pas de sentiments individuels, mais bien de sentiments collectifs. Voilà pourquoi le motet à basse continue se substitue avec une lenteur relative au motet polyphonique dont il est directement issu ; pourtant, cette substitution se dessine dès avant 1650, avec A. Boësset, Moulinié, Péchon et Thomas Gobert.

Airs de cour et musique de danse s'associent dans le ballet, qui, avec la musique d'église, se partage toute l'activité des musiciens. Là, les compositeurs, dans une série d'entrées rattachées à un sujet général, recherchent « le juste rapport que l'air doit avoir avec la chose représentée[1] »,

1. De Pure. *Idée des spectacles*, Ch. xi, p. 261.

et, de cette adaptation de la musique à l'action mimée, résulte pour celle-là une tendance à se caractériser, à s'enfermer sous des aspects typiques. De la sorte, la musique des entrées de ballet contient, en puissance, la plupart des symphonies expressives et pittoresques de la future tragédie lyrique. A cette musique instrumentale se joignent, dans le ballet, des récits, des airs, des dialogues et des chœurs. L'air de cour y occupe une place très importante, et Guesdron et Boësset composent une grande partie de leurs mélodies vocales à l'intention de ces divertissements. Le récit, en suppléant « aux expressions ambiguës de la danse et des pas, » incline aussi vers l'air dramatique, et un certain nombre de ballets, ceux de la *Délivrance de Renaud* (1617), du *Duc de Vendôme* (1610) et de *Tancrède* (1619), par exemple, contiennent des esquisses déjà très poussées de scènes lyriques.

A côté des récits explicatifs ou dramatiques, de nombreux chœurs engagés dans l'action servent de réplique à ceux-ci, ou bien possèdent une existence indépendante, comme le chœur des voix de la forêt enchantée de *Tancrède*. Les dialogues, enfin, sont des entretiens en musique auxquels participent plusieurs personnages qui échangent des réponses en style d'air, puis se groupent par petits ensembles vocaux. Ajoutons que des ritournelles instrumentales, soit mélodiques, soit

harmoniques s'incorporent au ballet dès les premières années du XVII^e siècle, de sorte que le ballet de cour contient tous les éléments musicaux qui s'organiseront dans l'opéra.

Avec la *Comédie* et la *Pastorale en musique*, on atteint à une ébauche plus poussée de la tragédie lyrique, car l'élément chorégraphique recule devant l'élément musical. Lorsqu'en décembre 1654, un petit poète bel esprit, Charles de Beys, et l'organiste Michel de La Guerre faisaient représenter leur pastorale du *Triomphe de l'Amour*, La Guerre s'attribuait le mérite de la nouveauté de cette tentative, dont en 1640 de Beys ou plutôt Sorel esquissait déjà l'esthétique avec sa *Comédie des chansons;* les contemporains, d'ailleurs, ne s'y trompaient pas : « c'est par des chansons, écrit Ménestrier, qu'on a trouvé la fin de cette musique d'action et de théâtre qu'on cherchait depuis si longtemps »[1]. De fait, le *Triomphe de l'Amour* consistait seulement en un chapelet de chansons mises bout à bout, tandis que la tragi-comédie d'*Andromède*, dont Corneille avait confié la musique à d'Assoucy (1650), ne laissait à celle-ci qu'un rôle subalterne, purement décoratif.

Les pastorales de Perrin et Cambert perfec-

1. L'opéra français est issu des essais de musique vocale de chambre des Nyert, des Lambert, des Boësset, des Cambert (R. Rolland. *Musiciens d'autrefois*, p. 101).

tionnent le système imaginé par La Guerre[1], mais elles ne sont à proprement parler, que des concerts, que des cantates d'orchestre, dont l'action dispersée se traîne sans intérêt. L'*Opéra d'Issy* (1654) consiste en un simple concert dramatique composé de quatorze chansons liées entre elles de la façon la plus arbitraire. Si Perrin le traite de « petit opéra », si Saint-Évremond assure que « ce fut comme un essai d'opéra qui eut l'agrément de la nouveauté », la fameuse pastorale, autant qu'on en peut juger par le livret, puisque la musique en est perdue, ne manifestait pas un progrès bien sensible sur le *Triomphe de l'Amour*. En revanche, *Pomone, Opéra ou Représentation en musique* (3 mars 1671) marque un pas en avant, encore que l'action en soit d'une pauvreté lamentable et les vers de la plus basse trivialité[2]. Cambert s'y essaie, en effet, au récitatif, mais ce récitatif mal dessiné et timide ne prend une forme définie que dans *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (8 avril 1672). Ici, tout annonce l'opéra; il y a des chœurs éclatants, une magnifique scène funèbre (le fameux *Tombeau de Climène*), une scène champêtre, un récitatif ferme et expressif, qui, au dire de Saint-Évremond, « n'ennuyait pas, pour être composé

1. Henri Quittard. *La première comédie française en musique*, S. I. M, des 15 avril et 15 mai 1908.

2. Voltaire disait qu'il y était surtout question de légumes.

avec plus de soin que les airs mêmes et varié avec le plus grand art du monde ».

Ainsi, de proche en proche, par étapes successives, les tentatives de musique lyrique s'acheminaient vers l'opéra dont la plupart des éléments se trouvaient déjà constitués.

*
* *

L'origine italienne de Lully marque d'une forte empreinte les débuts de sa carrière[1]. D'abord danseur, « baladin », il collabore bientôt avec les compositeurs de ballets de cour et ne tarde pas à les éclipser complètement et à devenir l'unique fournisseur officiel des divertissements royaux. Il est assez malaisé de fixer avec précision le moment où Lully compose à lui seul ces divertissements, en admettant qu'il n'ait jamais employé d'auxiliaires officieux. On lui a attribué le *Ballet du Temps* de 1654, mais ce n'est qu'en 1655 qu'il écrit un Dialogue et le « Récit crotesque italien » par lequel s'ouvre la deuxième partie du *Ballet des Bienvenus*[2].

1. D'ailleurs, à son arrivée à Paris, en 1646, il retrouvait presque l'atmosphère musicale de son pays ; depuis 1643, Mazarin avait fait entendre la Leonora Baroni et Atto Melani. Enfin, la Checca Costa, Pasqualini et la Rossina Martini chantaient l'*Orfeo*, en 1647.

2. Ce ballet fut dansé à l'occasion du mariage de Laure Martinozzi, nièce de Mazarin, avec Alphonse d'Este.

Ainsi, Lully compositeur de ballets débute par un Récit italien, et ne sera d'abord qu'un spécialiste de scènes italiennes ; c'est lui qui, dans *Psyché*, écrit la longue scène infernale où Pluton apparaît sur son trône entouré de démons et flanqué de la *Crainte*, du *Soupçon*, du *Désespoir* et de la *Jalousie*, scène rappelant tout à fait les scènes similaires des compositeurs italiens.

Que voyons-nous dans l'*Amour malade* (165-), où la part de Baptiste est prépondérante ? Un prologue très développé, puisqu'il ne comprend pas moins de deux cents vers, et dans lequel viennent chanter des personnages allégoriques, le *Temps*, le *Dépit*, la *Raison* ; rien de plus italien[1]. Dans le ballet même, toute la partie chantée, à l'exception de l'air : « Que les jaloux sont importuns », dont l'attribution à Lully n'est pas certaine, ne comporte que de la musique italienne : air « Ecche sarebbe amor », air italien accompagnant chaque entrée, tutti final rassemblant à l'italienne les personnages principaux. En même temps, Lully reste fidèle au style intrigué alors en usage dans les ritournelles et les parties symphoniques.

Le premier type bien net de l'ouverture à la française se rencontre dans *Alcidiane*. Vraisem-

1. Les *Nozze di Teti e Peleo* (1639) de Cavalli, par exemple, débutent par un prologue dont la *Renommée* et le *Temps* sont les personnages principaux ; la *Nuit* figure dans celui de l'*Egisto*.

blablement, les airs français de ce ballet sont de Boësset, mais la partie italienne revient tout entière à Baptiste, à tel point que les gazetiers, Loret entre autres, le traitent de compositeur italien. Et son style relève du style de cantate, s'apparente aux ouvrages de Rossi, de Caproli, des maîtres romains. Comme ceux-ci, il marque fortement sa mélodie, l'impose, la met bien en dehors; de là, une grande netteté de contours qu'on peut observer dans le début de l'air : « Amiam dunque », par exemple.

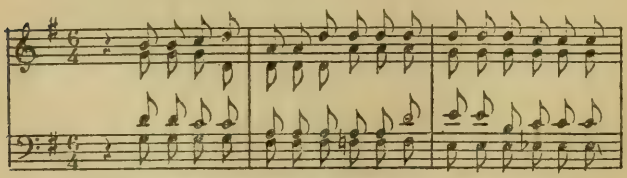
La mise en scène de personnages allégoriques, si fréquente chez les maîtres de l'opéra Barberini à Rome, se retrouve dans la *Raillerie* de 1659[1]. Cependant, le fameux duo de la Musique française et de la Musique italienne, représentées respectivement par M^lle^ de la Barre et par la signora Anna, révèle un Lully nouveau; il montre, en effet, que le musicien s'est parfaitement assimilé le style français, le style des brunettes, des airs de cour dont Lambert lui a appris la structure. Ce nouveau concert italo-français finit par l'accord du « cœur qui chante » et du « cœur qui soupire ». Que Lully s'entende à merveille à soupirer, c'est ce que démontre la languissante sarabande : « Enfin, je vous revois charmante cour. » Mais en tout ceci, l'élément français

1. Lully fait chanter *la Beffa, la Pazzia, la Sapiezza.*

demeure épisodique, accessoire ; les grandes lignes du ballet sont toujours empruntées à l'Italie.

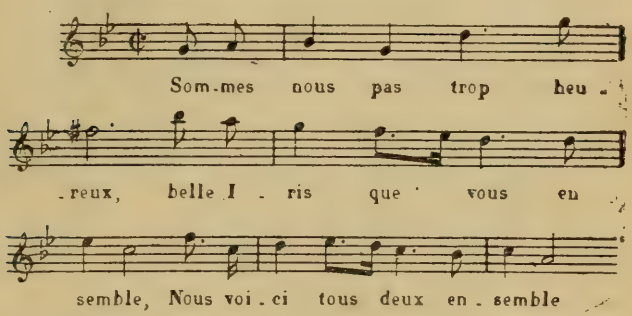
Il faut attendre le *Xerxès* de Cavalli pour enregistrer de notables progrès dans l'écriture française de Lully. Les intermèdes qu'il incorpora à l'opéra du maître italien, depuis l'ouverture en deux parties jusqu'aux airs de Matassins, de Trivelins et de Polichinelles, ont quelque chose de ferme, de clair, de surveillé, et ébauchent déjà la manière dont il réalisera plus tard les airs de danse en rejetant toute complication inutile. Et sa réserve n'est point le signe d'une insuffisance technique, car l'*Impatience*, à l'ouverture adroitement traitée, porte témoignage sur son habileté

Jusqu'ici, la part faite à la musique italienne n'a pas encore cessé d'être la plus large ; dans la première partie, long récit italien de cent cinquante vers ; dans la deuxième, charmant chœur syllabique à 6/4 « Al corpo di Bacco » :



d'un mouvement très comique, où pointent déjà l'inexprimable drôlerie des comédies-ballets et les formules pétulantes du *Bourgeois gen-*

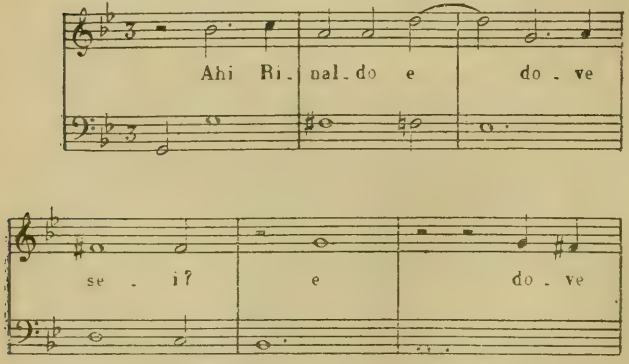
tilhomme; récit « crotesque » italien, épilogue italien confié aux artistes ultra-montains, voilà qui empêche d'oublier que Lully est florentin. Mais, par coquetterie sans doute, il voudra aussi jouer au français. Quoi de plus élégant, de rythme plus musical, que la délicieuse sérénade française : « Sommes-nous pas trop heureux », si mélancoliquement amoureuse :



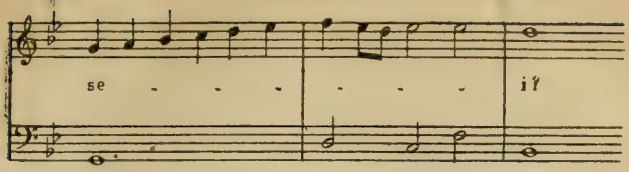
L'année 1661 marque une date dans la vie de Lully. Nommé surintendant de la musique royale, le Florentin semble désireux de justifier la faveur dont il est l'objet, et sa musique se naturalise comme sa personne. Peut-être la présence de Cavalli à Paris l'incite-t-elle à se poser en champion de l'art national. Toujours est-il que la charge du fonctionnaire paraît peser sur la destinée de l'artiste.

Le ballet des *Saisons*, joué en juillet, souligne très nettement ce changement de front. On n'y rencontre pas un seul air italien. Et si, par la suite,

il arrive à Lully de revenir à d'anciennes habitudes, comme dans les *Noces de village* et dans les *Amours déguisés*, il destinera ses airs italiens, soit à des scènes comiques, soit à des essais dramatiques. On dirait qu'influencé par l'esthétique française, toujours ennemie de l'exagération et de l'outrance, il recourt à sa langue et à sa musique lorsqu'il désire traduire des sentiments extrêmes, parce que l'une et l'autre ignorent notre retenue classique. De là, l'excellente bouffonnerie du récit de Barbacola : « Son dottor per occasion », où il semble se mettre lui-même en scène[1] ; de là, dans les *Amours déguisés*, le grand cri dramatique d'Armide, appelant anxieusement Renaud :



1. Et, en effet, le maître d'école du village n'est autre que Lully qui énumère toutes ses spécialités : « So sonar, so balar, so cantar, so imperar, so inseignar ».



Tout en expérimentant son sens dramatique dans sa langue maternelle, Lully perfectionne son style français; déjà, il possède le tour de main des mélodies tendres, tel le récit de la Nymphe de Fontainebleau des *Saisons*. Et puis, insensiblement, il augmente le rôle de l'élément vocal. Dans le ballet des *Arts*, il place un récit en tête de chacune des scènes; dans celui de la *Naissance de Vénus*, il écrit un prologue important entrecoupé d'épisodes instrumentaux, dramatise l'air d'Ariane : « Rochers vous êtes sourds », et fait chanter à Orphée la magnifique sarabande : « Dieux des enfers, hélas! voyez mes peines », aux inflexions si plaintives, si prenantes. Même évolution dans le ballet des *Muses* de 1666.

Avec le ballet de *Flore*, les grandes lignes du divertissement évoquent l'architecture de la tragédie lyrique : prologue majestueux, sentiment dramatique, qui apparaît très intense dans la Plainte de Vénus sur la mort d'Adonis, final éclatant, de proportions grandioses.

Le ballet contient maintenant presque autant de musique récitative que de danses, et chaque entrée s'accompagne du commentaire musical

des mélodies chantées. Il reste toutefois une étape à franchir, afin de sceller l'unité et l'esthétique de l'opéra, car il faut qu'à l'action éparpillée et flottante du ballet se substitue un drame cohérent que la musique vivifiera dans toutes ses parties. En collaborant avec Molière aux comédies-ballets, Lully raccourcit cette étape et, dorénavant, la musique rattachée à l'action par un lien plus intime et plus logique, par celui de la vraisemblance, jouera au théâtre le rôle qu'elle joue dans la vie réelle.

L'idée première des comédies-ballets revient à Molière qui, dans l'avertissement des *Fâcheux* (1661), expose le but qu'il a poursuivi en « cousant » un ballet à une comédie, créant ainsi un genre nouveau.

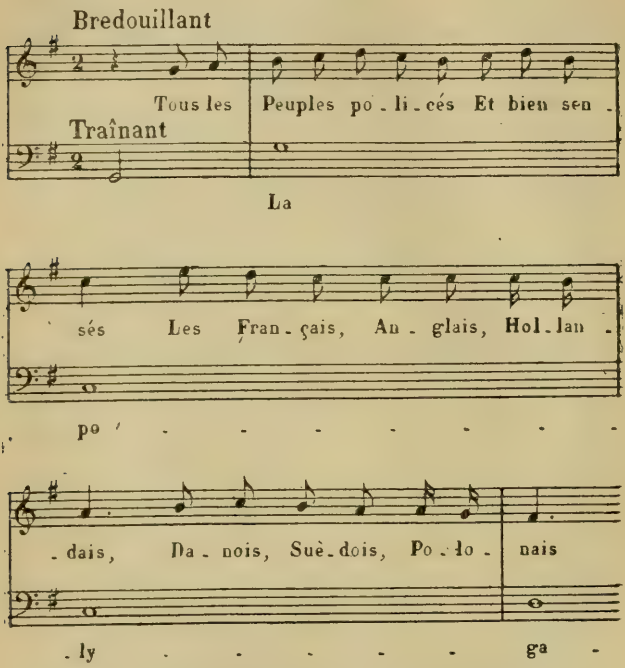
Si le *Mariage forcé* (1664) rappelle l'esthétique du ballet, la scène du deuxième acte entre Sganarelle et un magicien souligne bien le souci des auteurs de n'employer la musique que conformément à la vraisemblance, et la même attention apparaît dans *la Princesse d'Élide*. Sous les traits de M^lle^ Hilaire, l'Aurore vient réveiller les valets de chiens endormis qui chantent une alerte fanfare, poétisée d'allusions à la rosée et aux rossignols. La scène où ils s'efforcent d'éveiller un solide dormeur, Lyciscas, atteint au comique le plus endiablé. Le *Sicilien* de 1667 prouve que la vraisemblance n'exclut pas la poésie, car, avec

l'écho d'ardentes et langoureuses sérénades, avec le pétillement narquois du très comique : « Chiribirida », il apporte le parfum grisant d'une nuit galante.

Ce sont donc là des essais déjà concluants et que confirmeront les grandes comédies-ballets de 1669 et des années suivantes, auxquelles Baptiste va maintenant se consacrer. *Pourceaugnac* montre que le Florentin est parvenu à créer un style comique purement français qui met en joie Molière : « Baptiste fais-nous rire », criait-il à son collaborateur. A vrai dire, *Pourceaugnac* associe les deux comiques, l'italien et le français. Lully figure en Chiaccherone dans le duo-bouffe « Buon di, buon di » et détaille l'air drôlement syllabique : « Altro non e la pazzia ». Au surplus, tous les vers italiens de la scène sont de sa façon. Citons en particulier, ceux du fameux « Piglialo su », que les apothicaires chantaient en poursuivant Pourceaugnac toutes seringues brandies, et la haute bouffonnerie de cette poursuite s'accommodait on ne peut mieux de l'ineffable pitrerie du verbe italien[1]. Mais voici qu'à la scène trois, Lully inaugure le comique français : deux avo-

1. C'est pendant une des représentations de *Pourceaugnac*, où il jouait lui-même le rôle de celui-ci, que Lully sauta dans l'orchestre et défonça un clavecin à la grande hilarité du roi. (Cizéron-Rival. *Récréations littéraires*, 1765, p. 65.) Une nouvelle publiée en 1672, *Araspe et Simandre*, fait allusion à la scène des apothicaires qu'elle qualifie fort gauloisement de « course de bagues ».

cats chantent ; l'un traîne péniblement ses paroles sur une lourde mélodie, pendant que l'autre bredouille un fastidieux bavardage :

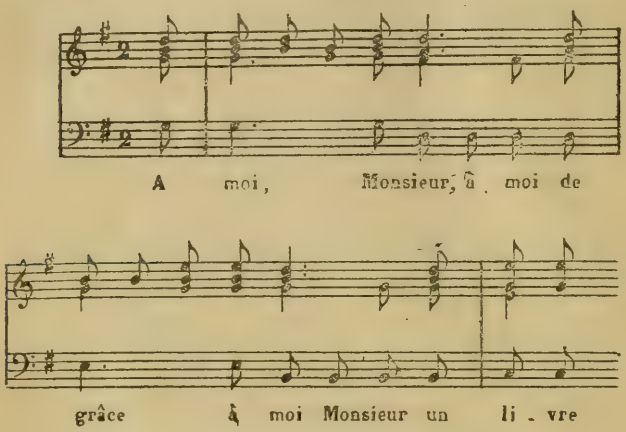


Lully s'était déjà aventuré avec succès sur le terrain de la pastorale, en écrivant la *Pastorale comique* qui, par sa cohésion, s'affirme bien supérieure aux essais de Perrin et de Cambert. Dans les *Amants magnifiques* de 1670, il introduit (troisième intermède) une exquise et gracieuse bergerie dont l'intrigue variée expose toute la psychologie galante de l'époque. Tour à tour,

Tircis et Caliste, Climène et Philinte disent leur langueur, leur dépit amoureux ; il y a une touchante scène de sommeil et une scène de satyres ; la pièce se termine par les *Jeux Pythiens* (acte cinq), où les nuances psychologiques de la pastorale font place au bouillonnement pompeux de la tragédie lyrique. Ici Baptiste forge des rythmes impérieux et fiers, brosse comme une esquisse des grands tableaux dont il ornera plus tard *Thésée*. Déjà, du reste, le finale de *Georges Dandin* offrait le même caractère de masses et annonçait le final d'opéra.

On a vu plus haut que Molière écrivit le *Bourgeois gentilhomme* pour placer la « cérémonie turque[1] ». Dans tout le cours de la pièce, la musique s'ajuste à l'action en se conformant directement à la règle de la vraisemblance, c'est-à-dire en apparaissant partout où elle est de mise dans la vie courante. Ainsi en va-t-il au premier acte, à propos de la sérénade, au deuxième, avec l'air du maître à danser et au quatrième, pendant le dîner que M. Jourdain donne à Dorimène. Mais l'inspiration de Lully coule largement dans le ballet dansé en l'honneur de l'altesse turque. Rien de plus réussi que l'étonnante scène du *Donneur de livres* qui ouvre le divertissement.

1. La transcription de la cérémonie turque donnée par M. Weckerlin, dans son édition du *Bourgeois gentilhomme* (1892), est extrêmement fantaisiste.

Harcelé de toutes parts par un essaim de fâcheux, le distributeur de livrets ne sait plus où donner de la tête. Le chœur crie, s'agite ; tout le monde parle à la fois dans un inimaginable tohu-bohu :

Homme du bel air qui demande avec hauteur à être distingué, femme de qualité, effarouchée et dédaigneuse, Gascon, Suisse au charabia classique, vieux bourgeois et vieille bourgeoise babillarde, radotant tous deux à qui mieux mieux en un menu et incessant bavardage, interjections, cris qui se croisent, répliques ferraillantes, tout cela fait un tableau étourdissant de vie et d'entrain.

Le *Bourgeois gentilhomme* fut la dernière comédie-ballet qu'écrivit Lully.

Psyché[1] (17 janvier 1671) est une comédie à

1. En 1656, Benserade avait déjà écrit un ballet de *Psyché*.

machines dont l'affabulation, abandonnant le réalisme de la comédie bourgeoise, relève de la mythologie, pendant que la musique s'y montre attentive à souligner les lignes de force, les aspects caractéristiques du sujet. La fameuse *Plainte italienne* du premier acte, et l'air de la femme affligée sont pathétiques à souhait. Au troisième acte, la présence de la musique s'explique par le divertissement que l'Amour donne à Psyché et dans lequel Zéphyr chante la fraîche chanson : « Aimable jeunesse ». Et, de la sorte, le principe de la vraisemblance s'applique, par une transposition idéale, aux sujets merveilleux.

Le finale de *Psyché* atteint à une puissance que Lully ne dépassera pas dans les conclusions les plus tumultueuses de ses opéras. Accompagné des Muses et de trois cents divinités, Apollon vient assister aux noces de l'Amour et de Psyché, puis Mars paraît, conduisant des guerriers dont la troupe défile dans une atmosphère tapageuse, emplie du bourdonnement des tambours, de l'éclat aigu des trompettes. Peu à peu, la musique se masse, s'organise en vastes et profonds ensembles, et éclate, majestueuse. Ajoutez du récitatif et vous aurez un opéra. C'est, du reste, ce que fit Lully, lorsqu'il transforma

Molière demanda l'aide de Pierre Corneille qui collabora avec lui pendant quinze jours et auquel on doit la charmante déclaration de Psyché.

Psyché en tragédie lyrique, car il ne changea pas une note aux intermèdes.

Par son intensité, par son caractère massif et martial, la musique de *Psyché*, comme celle de *Georges Dandin*, semblait prédisposée à des exécutions de plein air. Et c'est ce qui lui advint le 18 mai 1671, à l'occasion de l'inauguration des fortifications de Dunkerque. *Psyché* fut jouée devant le roi, au camp, avec la participation de sept cents tambours, des fifres, hautbois et trompettes des régiments employés aux travaux et de quatre-vingt pièces d'artillerie qui tirèrent une salve au moment de l'intervention de Mars [1].

En même temps que la comédie-ballet servait à Lully de laboratoire pour travailler à l'opéra, son style se transformait. Alors que dans les premiers ballets, le musicien reste généralement fidèle à la rhétorique polyphonique, vers 1669, il incline vers un style harmonique, écrit verticalement ses ensembles et obtient ainsi de puissants effets de sonorité. A vrai dire, la *Raillerie* de 1659, contenait déjà des chœurs massifs, et ceux de l'*Impatience* (1661) « Se non canto », « Al corpo di Bacco », appartiennent au style harmonique. Les *Muses* et *Flore* multiplient ce type choral auquel se rattachent les ensembles syllabiques de *Pourceaugnac* et les chœurs du *Bourgeois gentilhomme*.

1. *Gazette* du 24 mai 1671. N° 65, pp. 533 et suiv.

*
* *

La musique religieuse n'occupe dans l'œuvre de Lully qu'une place secondaire, fort honorable cependant, si on considère le travail intensif que nécessitaient ses ballets et opéras.

Lully, pourtant, avait commencé de bonne heure à s'adonner à la musique religieuse, puisque, dès le mois d'août 1660, il faisait entendre à la Merci un motet « admirablement harmonique » et que l'on apprécia beaucoup. Il voulait peut-être faire étalage de la science qu'il avait acquise en travaillant auprès des organistes les plus réputés de la capitale.

De ses compositions religieuses, six grands motets à deux chœurs et symphonie furent gravés et insérés dans le recueil de 1684; cinq autres grands motets demeurèrent manuscrits. Brossard, dans son *Catalogue*, cite, en outre, dix petits motets à trois voix, écrits pour solistes et basse continue.

Il y avait en France de nombreux exemples de motets à grand chœur; mais ces motets n'étaient point composés dans l'esprit de ceux qu'écrivaient les contrapontistes du XVI^e^ siècle, en utilisant deux groupes de voix sur un pied d'égalité absolue. Le motet français du XVII^e^ siècle emploie bien deux ensembles de cinq voix

chacun, seulement, à ces ensembles échoient des rôles fort différents ; le premier, ou « petit chœur » ne comprend que des solistes ; le second, ou « grand chœur », se compose de tout le reste des chanteurs ; le « petit chœur », l'essentiel au dire de Brossard, rassemble deux dessus, un alto, un ténor et une basse ; il y a donc prédominance de voix aiguës, d'où une sonorité brillante, en dehors, convenant parfaitement aux passages en solo que ce chœur exécute fréquemment. L'écriture en est individualiste, très libre. Tout au contraire, le grand chœur n'intervient que dans les « tutti ». C'est un *ripieno* massif, d'écriture compacte, dans lequel prédominent les basses.

On se trouvait là en présence d'une tradition ancienne, car elle remonte probablement aux pièces à deux chœurs que Nicolas Formé écrivait aux environs de 1610 et qui bénéficièrent d'une vogue considérable. Formé opposait les contrepoints massifs du grand chœur au style fleuri et mélodique du petit chœur. Au dire de Gobert, les compositions d'église en 1646 revêtent le même aspect[1], et trois motets à grand chœur de Jean Veillot, antérieurs à 1663, obéissent à une esthétique identique.

Lully suivit purement et simplement la tra-

1. Gobert écrivait à C. Huyghens en octobre 1646 : « Le grand chœur, qui est à cinq, est toujours rempli de quantité de voix ; aux petits chœurs, les voix y sont seules de chaque partie... »

dition et construisit ses motets sur le patron classique. Mais il ne se conformait pas seulement à des précédents français, car la musique de son pays d'origine lui fournissait d'imposants et précieux modèles. On peut vraisemblablement admettre qu'il eut connaissance, à Paris, d'œuvres de Giacomo Carissimi, car la bibliothèque nationale possède une copie du *Baltazar* du maître romain, copie insérée dans un recueil de motets français antérieurs à 1650[1]. En outre, un certain nombre d'ouvrages de Carissimi alimentaient le répertoire de la chapelle royale. Lully n'échappa pas à cette influence, et la transformation qu'on observe dans l'écriture de ses ensembles vocaux, tant profanes que sacrés, fut probablement précisée par la lecture qu'il fit des chœurs carissimiens.

Ces chœurs, en effet, construits au moyen de simples accords et de formules de cadence, sonnent plein et fort, avec une majesté un peu froide qui, conformément aux tendances de l'époque, sacrifie la ferveur religieuse à l'effet décoratif. Style harmonique et style d'air, sentiment décoratif et dramatique, tout cela passe dans les motets de Lully, qui correspondent aux désirs d'un souverain aimant les vastes déploiements de sonorité, en lesquels il voyait des symboles musicaux de son règne et de sa politique. Le recueil de 1684 rassemble des motets de Du Mont,

1. *Motets de divers auteurs*, 2e vol., p. 223. V_m^1, 1171.

de Robert et de Lully, et fut gravé par « exprès commandement du roi », afin de constituer le répertoire de la chapelle de Versailles.

En adjoignant aux voix un nombreux orchestre, Lully ne suivait qu'un usage antérieur. Sans remonter jusqu'aux constatations que l'anglais Evelyn insère dans son *Diary*, et qui nous montrent les vingt-quatre violons jouant aux Cordeliers à la fin de l'année 1650, nous voyons, en 1662, Pepys et Evelyn signaler la présence de l'orchestre symphonique à l'église, et même critiquer l'introduction dans le saint lieu d'une « musique légère, extravagante[1] ». De même encore, au cours de son voyage en France, Sébastien Locatelli remarque de nombreux instrumentistes à la messe du roi à Saint Germain en 1664[2]. Enfin, les motets de Veillot, avec leur symphonie de violons, constituent sinon un précédent direct, du moins une indication fort claire, et il semble bien que Lully ne puisse se prévaloir, comme on l'a dit[3], de l'introduction de l'orchestre à l'église[4].

1. Communication de M. Romain Rolland.

2. *Voyage de France de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais*, publié par Adolphe Vautier, p. 126.

3. Entre autres Titon du Tillet.

4. Les contemporains de Lully, cependant, partageaient cette opinion. Remarquant que les menuets étaient « devenus à la mode » à l'église, le *Mercure* de 1673 ajoutait : « Pourquoi n'y seraient-ils pas, puisque le fameux M. de Lulli s'est bien servi de violons dans un *Miserere* ? » (*Mercure*, 1673, III, pp. 320, 321). Voir M. Brenet, *Riemann Festschrift*, p. 285.

La première œuvre de Lully, du recueil de 1684, est le *Miserere* dont la date paraît pouvoir être fixée en 1664. Composé sur le texte même du psaume, il débute par une ritournelle symphonique dont le thème sera traité ensuite par le petit chœur; là, les voix, qu'elles chantent seules ou par groupes, ne sont généralement soutenues que par la basse continue; au contraire, lorsque le grand chœur entre en action, il entraîne avec lui l'ensemble symphonique dont les parties instrumentales, représentées par des violons, doublent les parties vocales, en conformité avec les habitudes déjà acquises[1].

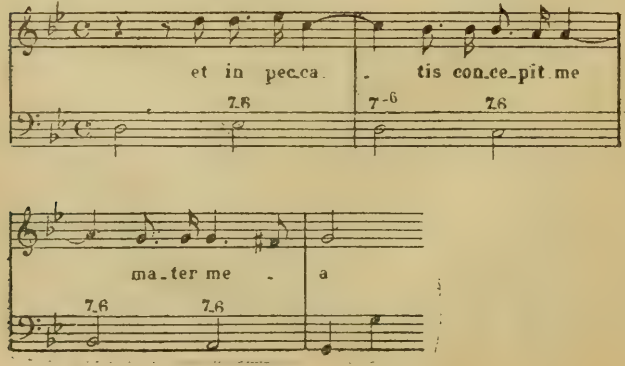
Disons, à ce propos, que les dessus de violon, dans la musique religieuse de Lully, ne jouissent pas de la même liberté que ceux de Du Mont ou de Lalande qui, souvent, tracent des contrepoints indépendants de la partie vocale ; ils n'obéissent pas davantage au principe pratiqué en Italie, par Landi, par exemple, dans son *S. Alessio*, et en vertu duquel les violons, considérés comme des voix accessoires, planent au-dessus du chœur et prolongent les accords vers l'aigu[2]. Ils

1. Les deux premiers violons doublent les dessus, l'alto accompagnant les tailles et la basse taille étant doublée à l'octave supérieure par la quinte de violon, tandis que la basse se double naturellement de la basse de violon.

2. Dans son *Dialogus de Anima* (Chœur final), Du Mont, conformément à l'usage italien, porte lui aussi les violons au-dessus des voix.

se contentent, de temps en temps, d'envelopper le chant de quelques broderies, comme dans l' « Asperges me hyssopo » du *Miserere*, mais leur rôle prend une importance spéciale lorsqu'ils accompagnent un air de basse ; ils entourent alors la partie vocale d'un tissu plus serré, et rétablissent l'équilibre des registres en situant leur chant dans le haut de l'échelle.

Dans son ensemble, le style du *Miserere* est franchement contrapontique, et l'enchevêtrement des voix du finale produit une impression vraiment grandiose. Lully a su tirer du texte toute l'émotion religieuse, toute l'anxiété et tout l'espoir qui y sont contenus. Douloureusement, la voix de l'alto chante : « Amplius lava me », et c'est une imploration fervente, où se sent l'accablement du pécheur. Sous ces mots : « Et in peccatis concepit me », une série de septièmes jalonne les degrés d'une basse qui s'efface comme honteuse d'elle-même :



De plus, les modulations sont fréquentes et hardies. Quoique procédant par touches robustes, le grand chœur est traité, lui aussi, avec une souplesse toute polyphonique ; on s'en aperçoit au mouvement tourmenté des dix parties du « Docebo iniquos », où, de toutes parts, croulent de lourdes vocalises qui écrasent de leur poids le mot « impii ».

Nous avons remarqué précédemment qu'aux environs de 1669, Lully, dans ses ballets, tend à abandonner l'écriture intriguée pour resserrer les voix sur un même rythme dominateur. Une tendance analogue s'observe dans les motets, et notamment dans le *Plaude lætare* de 1668. C'est une composition de circonstance où il y a plus de grandiloquence et d'allégresse protocolaire que de véritable sentiment religieux, et dans laquelle le rôle des solistes se restreint à réciter entre des interventions chorales conduites un peu mécaniquement. De là, un ensemble assez pauvre, peu modulant, de médiocre invention. Lully reproduit simplement le modèle alors en vogue, le dispositif du *Sacris solemniis* de Veillot[1].

Avec le *Te Deum* de 1677, le style, exception faite de celui du petit chœur, devient encore

1. Des trois motets à deux chœurs de Jean Veillot qui nous ont été conservés, deux : « O filii et filiæ » et : « Sacris solemniis » sont au Conservatoire ; le troisième : « Angeli, Archangeli » se trouve au musée de la Bibliothèque nationale.

plus généralement harmonique, pendant que l'adjonction des trompettes rehausse la couleur du motet, car, lorsqu'elles sonnent avec toute la masse instrumentale, elles figurent au-dessus de l'édifice musical une sorte de frise décorative et cuivrée de l'effet le plus majestueux.

De même, le *Dies iræ* présente des effets de masses tombant à pic, blocs verticaux que Lully utilise d'ailleurs d'une façon expressive ; l'effroi, l'angoisse profonde qui s'exhalent du « Quantus tremor » chanté sur une mélodie plate, fatidique, envahissent toutes les voix assujetties à un style strictement harmonique. Et, lorsque les deux chœurs réunis poussent ensemble le terrible cri de malédiction : « Confutatis maledictis », les croches répétées prennent un air de brutalité vengeresse. On retrouve cette impression glaciale et énergique dans le style martelé du *Quare fremuerunt*. Remarquons, cependant, que Lully n'abandonne pas complètement la rhétorique polyphonique ; même dans les grands ensembles, il roule des vocalises qui déferlent en lames pressées à tous les niveaux de l'échelle sonore, à l'occasion du *Tuba mirum*.

Le *De Profundis* de 1683 n'offre que de rares exemples de technique contrapontique. Souvent, après qu'une voix du petit chœur a récité, les deux chœurs reprennent ensemble la mélodie du soliste, et viennent de leur masse imposante décu-

pler l'effet produit. Lully affectionne ce procédé violemment dramatique. Ainsi, le beau mouvement ascendant du soprano sur « Fiant aures tuæ » provoque dans les deux chœurs une sorte d'écho formidable ; dialogues et interjections donnent au motet une allure de drame, et, au reste, nombre de pages émouvantes, d'une émotion peut-être un peu théâtrale, font du *De Profundis* une des meilleures pièces du recueil. C'est la question anxieuse : « Quis sustinebit Domine ? », c'est l'imploration ardente du « Quia apud te propitiatio est », c'est le tranquille envol de l'âme chrétienne vers l'espérance et la certitude : « Anima mea in Domino speravit ». Ajoutons que des ritournelles d'orchestre à cinq parties fort habilement présentées apportent à cet ouvrage un élément important de variété.

Lully modifie quelque peu son dispositif vocal dans le *Benedictus*, puisque le grand chœur y fait défaut.

Des cinq grands motets restés manuscrits, seuls *l'O lachrymæ* et le *Quare fremuerunt* peuvent être datés. *L'O lacrymæ*, composé sur des paroles de Perrin et exécuté à Versailles, se trouve daté approximativement par le parolier ; il paraît antérieur à 1665. C'est une composition très touchante qui, en certains passages, rappelle l'émotion du *Miserere*. Quant au *Quare fremuerunt*, exécuté à Ténèbres, le Jeudi Saint

19 avril 1685, on peut le considérer comme la dernière grande œuvre de Lully[1]. L'*Exaudiat* qui comporte des trompettes et le solennel *Notus in Judæa* sont probablement postérieurs à 1669; ils appartiennent au type harmonique comme le *Quare fremuerunt*, et se signalent par une intéressante particularité que l'on constate aussi dans les opéras de Lully à partir de 1680, celle du récit à voix seule, accompagné par toute la symphonie.

Destinés aux offices solennels, les grands motets comprenaient le texte entier d'un psaume. Mais, à la messe ordinaire du roi, on exécutait des motets de moindre importance; Lully a écrit de ces petits motets; tous comportent trois voix avec la basse, tantôt trois soprani, tantôt deux soprani et une basse; deux d'entre eux (*Omnes gentes* et *O sapientia*) admettent en outre un violon d'accompagnement.

Au reste, selon Brossard, leur attribution à Lully n'est pas certaine. On les disait de Lalouette qui les aurait composés pour les religieuses de Montmartre. Quoi qu'il en soit, ces compositions ne présentent qu'un médiocre intérêt, à l'exception de l'*Ave cœli munus*, dont l'harmonie très pleine est d'un caractère doux et confiant.

Lully, en dépit du caractère mondain de ses œuvres religieuses, n'aimait pas qu'on intro-

1. Dangeau. *Journal*. I, p. 157.

duisît de la musique profane à l'église. Entendant un jour chanter à la messe un cantique établi sur un air d'opéra, il s'écria : « Seigneur, je vous demande pardon, je ne l'avais pas fait pour vous ». Enfin, on lui a attribué inexactement une messe en plain-chant connue sous les dénominations de *Messe royale de Lully*, *Messe impériale ou Baptiste*, et qui est de la composition de son fils, l'abbé Lully [1].

Bien que le *Miserere*, le *De Profundis* et l'*O lachrymæ* témoignent de réelles qualités d'émotion, le Lully des motets paraît trop un musicien officiel, travaillant sur commande, et reste au second plan, derrière Du Mont qui l'emporte de beaucoup sur lui par l'onction, le sens dramatique et la richesse d'invention [2]. Au demeurant, il ne convient pas de trop reprocher à sa musique son absence de caractère religieux, car c'est là une marque commune à tout l'art du temps, avec ses tableaux de piété dévotieux ou froidement indifférents, avec les Madeleines païennes de Mignard et de Le Brun, avec les toiles correctes et sans conviction de Largillière et de Rigaud.

1. L'abbé Lully se fit connaître par des plains-chants musicaux. La plus ancienne édition de cette messe se trouve dans un graduel imprimé à Lyon en 1710, sous le titre : *Missa imperialis de M. J.-B. de Lully*.

2. Lully appréciait fort les compositions de Du Mont ; il disait : « Je l'aime ce bon homme, M. Du Mont ; il est naturel. » (Lecerf, *Loc. cit.*, IV, p. 128).

*
* *

Lorsqu'en 1669, Perrin et Cambert obtinrent le privilège de fonder en France une Académie de musique sur le modèle des institutions similaires qui existaient déjà en Italie, nous nous trouvions bien en retard sur nos voisins. L'Italie, en effet, d'où l'opéra allait essaimer par toute l'Europe, était déjà couverte de théâtres destinés à ce genre de spectacle. Dès les premières années du siècle, la réforme florentine pénétrait à Bologne et en 1637, Venise fondait le premier théâtre public d'opéra. Puis, Naples, Rome et Florence suivaient l'exemple ; toutes ces villes représentaient des opéras avant 1660. En France, l'intellectualisme du XVII^e^ siècle ne favorisait guère l'association de la musique à une action suivie, car la plupart de nos auteurs s'accordaient à proclamer que la musique ne pouvait narrer. Or, notre tragédie classique est d'un art tout intellectuel, tout oratoire, qui se prête mal à une traduction musicale. Comment concevoir qu'on puisse expliquer, raisonner, dénouer les fils d'une intrigue en musique ?

Aussi, les Français ne cherchent-ils pas une musique propre à traduire les discours ; ils renversent le problème, et s'efforcent plutôt d'adapter une action scénique à la musique qu'ils

possèdent déjà. De là, ces *Comédies de chansons* qu'on voit éclore à partir de 1640, de là, ces pastorales, comme le *Triomphe de l'Amour*, qui ne consistent qu'en une suite de chansons mises bout à bout. Les Italiens, au contraire, se sont occupés de créer une musique capable d'épouser les formes du langage ; ils ont inventé un instrument de narration, d'explication musicale, le *récitatif*, qui se borne à amplifier les inflexions de la voix parlée. En groupant des chansons formant un cycle, on esquivait la question du récitatif, question essentielle, vitale pour la constitution de l'opéra.

D'autres raisons d'ordre esthétique venaient ralentir l'essor de la tragédie musicale. La musique demeurait confinée chez nous dans un ordre particulier d'expression, et ne traduisait guère qu'une moyenne sentimentale. Rarement, elle s'élevait au tragique, le goût français se montrant nettement hostile à l'expression musicale des violents mouvements de l'âme, et, par suite, répugnant aux cris, aux sanglots des Italiens[1]. Le Gallois mettait assez justement cette retenue de la musique française sur le compte de notre situation géographique[2].

1. Le P. Mersenne. *Harmonie universelle*, VI, pp. 356 et suiv.

2. « Parce que, écrit-il, les Français sont quasi placés au milieu de la zone tempérée. » Le Gallois, *Lettre à Mlle de Solier touchant la musique*, p. 39.

Du reste, les mêmes tendances s'observaient dans la littérature. Jusqu'aux environs de 1630, malgré les efforts de Hardy, le théâtre s'endort dans la langueur galante des bergeries, tout comme la musique se cantonne au sein de l'air de cour. Vers 1630, une certaine activité se manifeste et le théâtre élégiaque et amoureux penche vers la tragédie, avec Scudéry et La Calprenède. La *Marianne* de Tristan l'Hermite est déjà une très bonne tragédie et Rotrou nous rapproche de Corneille, mais la préciosité persiste avec la fadeur et la pédanterie des allégories.

De Beys et La Guerre avaient éludé la question du récitatif, Perrin et Cambert n'en ont cure dans la *Pastorale d'Issy ; Pomone* n'est qu'une simple pastorale, mais Perrin et Cambert y rompent avec le style de chanson, en se servant de ces récits explicatifs dont le ballet de cour offrait déjà tant d'exemples et qui contenaient en germe le récitatif d'opéra.

Tous ces précédents inspirent manifestement Lully, d'autant plus que sa propre évolution l'amenait insensiblement à la tragédie en musique. Successivement, par les ballets auxquels il incorporait dialogues et récits constitués en scènes, par les comédies-ballets, par les pastorales, il était parvenu jusque sur les confins de l'opéra, réalisant le paradoxe d'un bouffon transformé en auteur tragique. C'est qu'il sentait tout

l'avenir réservé à la tragédie lyrique dont l'Italie montrait déjà de remarquables échantillons, car l'école romaine lui suggérait l'ordonnance et la progression des moyens musicaux de l'opéra ; de sorte, qu'à l'exemple de l'architecture française du XVII^e^ siècle qui s'inspire de modèles italiens, l'opéra Lullyste découla, en ce qui concerne sa structure et son plan, des ouvrages de D. Mazocchi, Landi et Vittori, alors que ceux des Vénitiens ne l'influencent guère, quoique Cavalli lui apporte un saisissant modèle de récitatif. Considérez en outre que la tragédie classique elle-même, ainsi que l'a remarqué M. R. Rolland, de par ses périodes cadencées et ses dialogues balancés, marchait tout naturellement vers l'opéra, et vous comprendrez que le déterminisme historique rendait fatal l'avènement de la tragédie en musique[1].

Lully trouva en Philippe Quinault l'auxiliaire rêvé pour mener son œuvre à bien. Souple, d'une docilité à toute épreuve, Quinault, selon l'expression de Voltaire, « possédait l'art de plaire » ; il représentait avec Racine la tragédie amoureuse, et son verbe moelleux, arrondi — on disait qu'il avait désossé la langue, — se prêtait à merveille à dessiner la « comédie du sentiment », à peindre les manèges et les combats de l'amour. Précur-

1. R. Rolland. *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 261.

seur de Marivaux, Quinault apparaît comme le casuiste, comme le psychologue de l'amour, à une époque où la littérature scrutait minutieusement les diverses façons d'aimer, les raisons qu'on peut avoir d'aimer ou de n'aimer pas.

Il facilite la tâche du musicien en ne traitant que des sujets dont connaît l'esthétique courante et, pour ainsi dire, déjà imbibés de musique, car dialogues et airs de cour redisent inlassablement la joie et le tourment d'aimer.

De plus, Quinault regarde l'opéra comme le domaine du merveilleux, de la féerie, et ajoute à la poésie l'attrait des machines et du spectacle [1].

Renonçant à cette variété presque inépuisable qui caractérisait les sujets du ballet, et qui allait de la mythologie la plus compassée à la bouffonnerie la plus réaliste, en passant par la satire et l'actualité, l'opéra emprunte ses canevas à la fable, au roman, mais se restreint à la peinture de l'héroïsme amoureux et n'admet aucun conflit intérieur; on y cède au sentiment exclusif de l'amour et le fond du drame reste gracieux; s'il est des instants terribles, ils n'ont d'autre but que de provoquer des contrastes et d'assurer la variété du spectacle.

1. Perrault dit : « La tragédie tient le milieu entre la comédie qui n'admet que le vraisemblable et l'opéra qui n'admet que le merveilleux. » (*Critique d'Alceste.*) Le *Dictionnaire* de Furetière signale la part importante qu'occupent dans l'opéra les décorations et les machines.

Le mécanisme dramatique ne varie guère, et consiste à opposer à un couple amoureux un couple de rivaux, comprenant généralement un dieu ou une déesse, et qui, par ses maléfices, s'acharne contre le couple des simples mortels. Mais un tranquille optimisme enveloppe d'ordinaire les poèmes ; c'est Thésée, amant d'Églé, qui triomphe des traverses suscitées par l'amour d'Égée et la jalousie de la magicienne Médée; Atys aime Sangaride, mais il a un rival en Cœlenus, et d'autre part, il est aimé de Cybèle qui le persécute. *Isis* met en scène l'inutile amour d'Hierax pour la nymphe Io que Jupiter poursuit, lui-même, de sa passion ; d'où jalousie de la farouche Junon. Dans *Bellérophon*, Sténobée vient troubler les amours de Bellérophon et de Philonoé, jusqu'à ce qu'un oracle, d'abord équivoque, puis éclairci, permette à Bellérophon de couronner sa flamme. *Proserpine* expose l'amour de Pluton pour la fille de Cérès, amour qui doit triompher des colères de la déesse.

Il y a donc, on le voit, une sorte de gabarit constant qui règle les affabulations de Quinault. Parfois, d'autres sentiments s'adjoignent à l'amour, entrent en lutte avec lui, et rapprochent alors l'opéra de la tragédie classique. C'est ainsi que dans *Roland*, la gloire et le sentiment du devoir, noblement, finissent par l'emporter sur la passion du héros pour Angélique. De même,

Phaéton est dominé, d'un bout à l'autre, par l'ambition. Phaéton, jeune intrigant, préfère à la douce Théone la fille du roi Mérops, demande orgueilleusement à conduire le char de son père, et finit par tomber foudroyé par Jupiter.

On a reproché à Quinault sa mollesse un peu uniforme, sa fadeur perpétuelle. Dans le *Repas ridicule*, Boileau s'en indignait :

> Les héros, chez Quinault, parlent bien autrement,
> Et, jusqu'à je vous hais, tout s'y dit tendrement.

Or, indépendamment d'une prédisposition naturelle, Quinault se trouvait amené à situer toute sa psychologie dans la demi-teinte, et cela, parce que la musique devenait la substance même des pièces[1]. Quand les sentiments se prêtent mal à une adaptation musicale, on les atténue jusqu'à ce qu'ils atteignent à ce vague, à cette imprécision auxquels se complaît la musique. De là, une certaine pauvreté dans le tragique, une anémie du pathétique qui font dire à La Bruyère que l'opéra réussit à l'ennuyer « faute d'action et de choses qui intéressent[2] ».

Et pourtant, Quinault n'est pas incapable de graver d'un burin énergique des traits passion-

1. L'opéra était le genre le plus propre à masquer les défauts de Quinault. Voir Petit de Julleville. *Histoire de la littérature française*, V, p. 151.

2. La Bruyère. *Des ouvrages de l'esprit* (édit. de 1860), p. 37.

nés, tels ceux du monologue de Méduse dans *Persée*; il sait trouver des termes douloureux pour peindre la détresse d'Armide et fut, ne l'oublions pas, un des librettistes de Gluck. Il excelle, enfin, dans les tableaux champêtres ; ne passe-t-il pas comme un souffle parfumé de l'*Astrée* à travers ces vers ?

> Ce fut dans ces vallons où, par mille détours,
> L'Inachus prend plaisir à prolonger son cours.

L'opéra devant recevoir un revêtement complet de musique, il importe d'imprimer aux vers assez de plasticité pour qu'ils entrent aisément dans la mélodie. Aussi, Lully et Quinault apportent-ils un soin tout particulier à la construction et à la versification des scènes. Nous disons Lully et Quinault, car la main du musicien est visible dans tous les poèmes ; elle est visible dans ceux de Quinault comme dans ceux de Thomas Corneille et de Campistron. Aux yeux de Lully, le poète n'est que le secrétaire de ses idées.

Quinault rejette les longues tirades régulières, met en valeur les accents rythmiques sur lesquels insistera la musique, distribue différemment ces accents et mélange les vers de longueurs inégales.

C'est qu'un vers libre et souple est indispensable pour assurer la variété et le mouvement

du récitatif. Or, le récitatif est le fondement même de l'opéra de Lully. Il n'a de commun que le nom avec le lien lâche et arbitraire qui rattache tant bien que mal les uns aux autres les airs de l'opéra italien. Il exprime musicalement l'action elle-même, l'action qui, de place en place, s'épanouit en épisodes lyriques, en airs mesurés, distribués un peu à la façon des tirades de la tragédie classique, et supportés par des vers courts groupés en quatrains ou en strophes distinctes. Il représente l'élément raisonnable de l'opéra, le récit oratoire mis en musique, et son rôle redoutable consiste à fournir des explications claires à cet auditeur chatouilleux sous le rapport de l'intelligence qu'est l'auditeur français. Aussi, Lully, suivant la tradition florentine, sacrifie-t-il, dans son récitatif, la musique à la clarté de la déclamation ; et d'ailleurs, la variété des mètres, l'arrondissement et l'harmonie des phrases font de bien des passages de Quinault de véritables airs sans musique, comme le chœur des suivants de Pluton dans *Persée*, et le beau couplet sur deux rimes du premier acte de *Proserpine*.

L'opéra est précédé d'un important prologue, vestige de l'ancien ballet de cour, mais dont les opéras italiens offrent aussi de nombreux spécimens[1]. Le prologue associe toujours une allé-

1. Le prologue de l'opéra lullyste est même une sorte de ballet de cour; il constitue une petite pièce allégorique pla-

gorie en relation étroite avec l'action de la tragédie à un hommage rendu au souverain, car Louis XIV est le héros habituel de ces propylées solennelles sur lesquelles s'inscrivent des traits de sa vie, ou de l'histoire de son règne.

Ainsi, *Bellérophon* et *Proserpine* se parent de prologues destinés à chanter la paix, et celui d'*Isis* glorifie les victoires navales de Jean Bart et de Duquesne. Tous emplissent Lecerf d'admiration : « il y a, écrit-il, plus de prologues de Lully excellemment beaux que d'opéras ». L'adresse et l'opportunité en sont indéniables, et, parfois, la décoration elle-même tourne à la flatterie en laissant, par exemple, le prologue de *Thésée* se dérouler devant le palais de Versailles.

Composée de cinq actes, la tragédie lyrique, à l'imitation de la tragédie classique, admet le système des confidents chargés des explications, et dont les airs de demi-caractère contrastent avec les mélodies solennelles ou pathétiques confiées aux personnages de premier plan. Elle admet encore des chœurs et des divertissements qui fournissent un important appoint à l'élément spectacle, et qui la rapprochent de l'ancienne tragédie avec chœurs destinés à énoncer des

cée en tête de la grande. Il y a des prologues dans le *S. Alessio* de 1634, dans l'*Erminia sul Giordano* de 1637, dans les *Nozze di Teti* de 1639. La fameuse *Dori* de Cesti débute par un prologue qui célèbre chaleureusement la vie de cour ; il en est de même de *Pomo d'oro* (1666).

lieux communs de morale ou de philosophie.

Les divertissements déterminent parfois le milieu au sein duquel naît le drame, comme dans la *Noce de village* de *Roland*, dont le caractère pastoral s'oppose si tragiquement à la folie du héros. Il s'ensuit alors un effet très pathétique.

D'une manière générale, le personnage collectif chantant ou dansant apparaît dès que le sentiment exprimé, en se propageant, s'augmente et se socialise. Les ensembles sont des *ripieni* dramatiques qui élargissent l'action, et la laissent déborder dans la foule qu'elle passionne. A ce titre, l'opéra de Lully et Quinault appartient essentiellement au type choral ; il est beaucoup plus fourni de chœurs et de danses que l'opéra italien [1]. Les divertissements se relient directement aux péripéties du sujet et découlent immédiatement, logiquement de celles-ci ; d'aucuns reçoivent en quelque sorte une fonction classique : par exemple, les unions des princes avec les princesses ne se célèbrent jamais sans que le peuple ne se trémousse joyeusement. D'autres ont une allure militaire, triomphe de *Bellérophon*, combat de *Cadmus*, défilés guerriers de *Thésée*, ou pastorale, divertissement du prologue

1. L'opéra italien rejetait les chœurs à la fin des actes, et les employait peu au cours de l'action pendant laquelle les airs conservaient une prééminence presque absolue.

de *Cadmus*, fête champêtre de *Thésée*, élégie de Pan dans *Isis*, ou religieuse, scènes funèbres de *Psyché* et d'*Amadis*, scènes de sacrifices de *Cadmus* et de *Bellérophon*. Aux opéras d'Italie, Quinault et Lully empruntent leurs scènes infernales dont la *Téti* de 1639, avec sa « sinfonia infernale », la *Didone* de 1641, avec sa scène d'ombres, et le *Giasone* de 1649, avec l'incantation infernale de Médée, présentaient de saisissants exemples. Ces scènes, Lully les multiplie ; il en place dans *Alceste*, dans *Thésée*, dans *Proserpine*, dans *Amadis*, dans *Armide*, etc. En outre, les divertissements renforcent l'élément spectacle, et les opéras devenus des « sottises magnifiques, chargées de musique, de machines et de décorations », pour parler comme Saint-Evremond, enthousiasment un public épris de faste et de brillant. « Il faut des machines aux opéras, déclare La Bruyère, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » Pour ce faire, aidé de Torelli, de Vigarani, d'Errard, de Bérain et de Rivani, Lully parvient à réaliser une véritable magie [1]. Architectures surchargées et

1. En Italie, la fantasmagorie des décorations et de la mise en scène tenait du prodige. Dans l'opéra de *Totila*, joué à Venise, on assistait à un incendie, puis une troupe de 150 personnes sortait du corps d'un éléphant. Dans *Astiage*, une armée entière dansait la pyrrhique. (*Mercure*, août 1677, VI, pp. 75 et suiv.)

majestueuses, palais, temples, arcs de triomphe, combinaisons fantastiques de perrons, de rampes, de fontaines et de charmilles muraillées, constituent les décors fixes. A côté de ces décorations architecturales, il y en a d'empruntées à la simple nature. On représente alors une « campagne agréable », des prairies où serpente le fleuve Inachus (*Isis*) ; ou bien, une forêt, les Champs-Elysées (*Proserpine*), une montagne consacrée (*Atys*), et même l'Etna crachant des flammes. A cette partie fixe de la décoration s'adjoignaient de nombreuses machines mobiles qui n'étaient pas les moins surprenantes. Vols et transformations sont continuels : Cyané se change en ruisseau, Atys en pin et Hiérax est métamorphosé en oiseau de proie. Dieux et déesses apparaissent sur des chars aériens ou sur des nuages et descendent parmi les mortels. Mercure, infatigable commissionnaire de l'Olympe, se distingue entre tous par son zèle d'aviateur.

Les costumes, les habits, ainsi qu'on disait alors, affichent un luxe écrasant qui ne se pique ni d'exactitude ni de couleur locale. Qu'on en juge : Amadis est vêtu d'une cuirasse molle, aux manches damasquinées d'or ; un nœud rose entoure son cou et il porte un grand casque à chenille. Les prêtres de Bacchus, dans *Atys*, s'affublent sans étonnement de tonnelets, de

cuissards en acier et de chapeaux pointus [1].

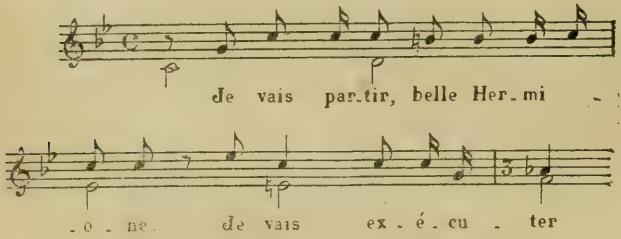
Tel se présente, dans son ensemble, l'opéra de Lully. Evidemment, les nécessités de la mise en scène et les fréquents changements de décors, l'atmosphère de merveilleux dans laquelle il baigne lui imposent une poétique assez différente de celle de la tragédie classique et assez voisine de celle de la tragédie d'Alexandre Hardy qui rejette les unités de temps et de lieu. Seule, l'unité d'action est respectée, car, à l'inverse de ce qui se passe dans le ballet, le sujet est unique, bien défini, et rassemble autour de lui toutes les péripéties secondaires. Mais Lully n'atteint pas, du premier coup, à l'harmonieux ensemble qu'il rêve pour l'opéra, et il est loisible de distinguer plusieurs manières dans son œuvre.

On peut admettre que, jusqu'à *Atys* (1676), il tâtonne et louvoie sur les frontières de la comédie-ballet et de l'opéra. Sa poétique n'est pas encore fixée. D'*Atys* à *Phaéton* (1683), il parvient à enfermer la tragédie lyrique dans des limites précises et à lui imprimer un caractère typique. L'opéra devient racinien, raffiné et galant ; c'est un vrai spectacle de cour. Puis, à partir d'*Amadis*, ou mieux de *Roland* (1685), Lully souligne et accentue l'élément tragique confiné jusque-là un peu dans la pénombre. Son dernier ouvrage,

1. L. Celler. *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII^e siècle*. pp. 158, 159.

Acis et Galathée, est une pastorale. Entre temps, il écrit un ballet, le *Triomphe de l'Amour* (1681).

Cadmus se ressent de l'inexpérience de Lully en matière de récitatif. Pour la première fois, le Florentin tâche de relier les scènes et les airs au moyen de la déclamation chantée, mais, trop préoccupé de suivre de près la parole, il n'y réussit qu'à moitié, d'où de la raideur et beaucoup de monotonie. Et pourtant, cet essai lui fait trouver du premier coup le secret du récitatif dramatique. Qu'on lise les graves adieux de Cadmus à Hermione, et on sera frappé de la liberté et de la puissance expressive du récit[1] :



Toutefois ce passage constitue une exception. En revanche, de nombreuses infiltrations de la comédie-ballet et de la pastorale se font jour dans les mélodies chantées. Voyez, par exemple, le trio d'Arbas et des deux Africains : « Suivons l'amour » ; l'air de Pan du prologue et le rondeau : « Profitons des beaux jours » rappellent les mélodies des pastorales de Cambert, tan-

1. *Cadmus*, acte II, scène 4.

dis que l'air d'Archas : « Quelque embarras que l'amour fasse » ressemble à l'air des Poitevins du *Bourgeois gentilhomme*[1].

C'est que, dédaigneux de la séparation des genres, le livret oscille entre le comique et le tragique. *Cadmus* se déroule dans des disparates, au milieu d'une grande incertitude de style. Après un prologue traité en pastorale et mettant en scène Pan, des bergers et le Soleil, le poète développe, en la modifiant, la fable de ce Cadmus, roi de Tyr qui délivre Hermione captive du géant Draco. Assurément, la trame en est héroïque, mais nombre d'épisodes comiques s'y glissent ; Arbas, valet de Cadmus et poltron inénarrable est un véritable personnage de farce, comme la roucoulante nourrice d'Hermione.

Bien que le livret ne fournisse guère d'occasions aux vastes déploiements symphoniques, il permet cependant au musicien de brosser, au troisième acte, la belle scène du sacrifice à Mars qui devient un modèle du genre.

Encouragé par le succès de *Cadmus*, Lully suit à peu près la même voie dans *Alceste*. Ici pourtant, le mélange des genres devait choquer encore bien davantage, en raison de l'infinie noblesse du sujet. Cependant, dès les premières scènes, Quinault s'aventure dans le badi-

1. R. Rolland. *Musiciens d'autrefois*, p. 172.

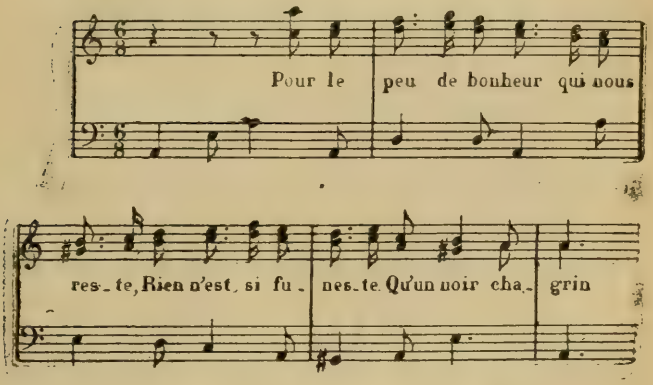
nage, en laissant Lycas et Straton manier l'ironie à qui mieux mieux. Plus loin, au quatrième acte, la scène de Caron et des Ombres atteint à un comique supérieur, presque shakespearien, et il n'est pas jusqu'au traître et jaloux Lycomède qui n'esquisse quelque bouffonnerie.

Le poème d'*Alceste* offrait au musicien beaucoup plus de circonstances dramatiques et solennelles que celui de *Cadmus*, et, même, au point de vue des effets symphoniques, il rassemblait presque tous les types possibles d'intervention orchestrale : tempête, combat, scène funèbre, scène infernale. Comme dans *Cadmus*, le récitatif est sec, figé dans le respect tyrannique du syllabisme et de la déclamation oratoire. Mais on comprend aisément le succès que remportèrent l'air d'Admète : « Alcide est vainqueur du trépas », le chœur : « O trop heureux Admète », et la scène des Ombres. Le caractère mélodique des airs s'acccentuait; ceux-ci se chargeaient de vocalises et de roulades. Lully va d'un récitatif pauvre et nu à des airs trop fleuris; il n'est pas encore maître de son esthétique.

C'est par un combat que débute *Thésée*. De grands cris sonores, Liberté ! Victoire ! retentissent, et voici que, triomphalement, dans le fracas des trompettes, les vainqueurs apportent les étendards et les dépouilles des vaincus. Jamais Lully ne peignit une plus majestueuse fresque

d'orchestre et de chœur. Au surplus, dans *Thésée*, il porte le meilleur de son effort du côté de la symphonie, évocation infernale de Médée au troisième acte, divertissement pastoral des habitants de l'Ile enchantée, grandiose pompe finale.

L'échec d'*Alceste* le rend très prudent à l'égard du mélange des genres; les épisodes burlesques disparaissent et, lorsque le comique apparaît, il s'élève et s'affine. Avec le duo chevrotant des vieillards athéniens [1]:



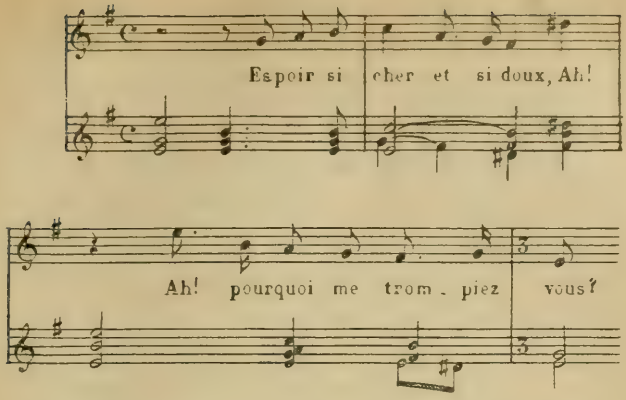
Lully trace, comme le dit M. R. Rolland, une caricature avisée et socratique. Si le récitatif reste raide et se raccorde mal avec la trame mélodique, un vrai souffle dramatique passe de temps à autre sur la pièce. Tout le rôle de Médée est conçu dans une note sombre, d'un pathétique

1. *Thésée*, acte II, scène 5.

profond et pénétrant. *Thésée* clôt la première manière de Lully.

Désormais, mieux assuré de ses moyens, il va assouplir son récitatif, le relier plus habilement aux airs caractérisés, estomper l'aspect de marqueterie mélodique qu'offrent trop souvent les ouvrages antérieurs. En outre, il élimine complètement le comique pour orienter l'opéra vers un idéal de galanterie romanesque. *Atys* est une idylle amoureuse et rien que cela. On sent le poète et le musicien hantés par l'exemple des tragédies raciniennes, et la scène d'amour du premier acte d'*Atys* a pu très justement être comparée à certaines scènes de *Bérénice*. De là, un caractère trop uniformément langoureux qui persiste même lorsque le tragique devrait surgir, brusque et poignant, comme au cinquième acte, où *Atys* frappé de folie par Cybèle tue son amante Sangaride, puis revenu à la raison, s'aperçoit du forfait qu'il a commis et se frappe à mort. Seulement, que de progrès au point de vue de la plasticité du récitatif et de la netteté des airs! L'air fameux de Sangaride : « Atys est trop heureux[1] » compte parmi les meilleurs du musicien, comme aussi la plainte par laquelle Cybèle dit son inefficace résignation[2] :

1. *Atys*, acte I, scène 4.
2. *Ibid*, acte III, scène 8.



Se pliant à la physionomie élégiaque de l'œuvre, les symphonies restent dans la demi-teinte et ont une grâce triste de tapisseries fanées.

Atys définit un type dont Lully ne s'éloignera guère; sans doute, ses ouvrages ultérieurs marqueront plus de vigueur dans l'expression du tragique, mais ils conserveront l'allure galante et subtile qu'inaugure cet opéra avec sa mélancolie noble et sévère, avec ses épisodes pastoraux et magiques.

Imposer systématiquement à toutes les pièces un caractère d'universelle noblesse, c'était évidemment courir le risque d'affadir la tragédie, et même de la compromettre. Lully se rendit-il compte du danger? Il est permis de le supposer, car, dans les pièces qui suivront, on le verra déroger un peu aux conventions aristocratiques admises pour *Atys*. Guidé par un certain sens

réaliste de la vie, le musicien revient au comique, afin d'assaisonner la monotonie bien élevée des drames, seulement, son comique s'éduque et s'habille à la française. C'est là une nécessité d'autant plus pressante, que les dilettantes font grise mine aux éléments étrangers à la tragédie ; Lecerf en tient pour l'opéra sérieux et tance vertement Lully toutes les fois qu'il se livre à un « badinage vicieux ».

Sur le seuil de sa deuxième manière, Lully songe donc à varier les spectacles, associant le plus harmonieusement possible le pittoresque, le comique et le tragique. *Isis*, pour laquelle il « avait pris une peine infinie », déborde de pittoresque ; c'est la plainte qui monte des roseaux, c'est la forge des Cyclopes, c'est l'alerte dynanisme de la chasse. Ajoutez à cela le piment d'une note comique, mais d'un comique assagi et presque académique dans le trio des frileux qui contraste avec le pathétique sombre du trio des Parques[1].

A la même lignée, dans un style plus pur et plus soutenu, appartient *Bellérophon*. L'ouvrage se resserre, prend une cohésion plus forte ; le récitatif devient extrêmement mélodique, cesse de s'astreindre servilement à suivre la déclamation, et aussi de trop se séparer des airs propre-

1. Le trio des frileux est à la sc. 1 de l'acte IV et celui des Parques à la sc. 7 du même acte.

ment dits et la symphonie s'engage à fond dans l'action ; le récit d'Amisodar au deuxième acte : « Que ce jardin se change en un désert affreux » est un récit accompagné. Aux incantations du magicien répond un chœur magnifique, du mouvement le plus intense et le plus dramatique, chœur haletant, haché de cris et de malédictions auquel l'orchestre participe, rageusement. Le troisième acte est presque exclusivement un acte choral ; on y assiste à une scène de temple[1], à un chœur de peuples, à la superbe symphonie de la Pythie, à un bruit de tonnerre annonçant Apollon, à un tremblement de terre[2]. Enfin le chœur du quatrième acte : « Tout est perdu », fouaillé brutalement par la symphonie, produit un saisissant effet d'angoisse.

Avec *Proserpine*, le changement est mince, quoique la pièce soit une des plus travaillées de Lully ; la symphonie s'intercale dans les ensembles vocaux, dialogue avec les voix, dépeint la fureur de Cérès et enchâsse magnifiquement le somptueux tableau de l'union de Pluton et de Proserpine. Les intermèdes comiques sont supprimés ; le musicien a réalisé un équilibre

1. *Bellérophon*, acte III, sc. 5.

2. L'opéra italien offre des exemples de cette variété d'interventions chorales : ainsi, le premier acte du *Palazzo incantato* de Luigi Rossi est tissé de chœurs à six et à trois voix, entrecoupés de soli, de ritournelles symphoniques et de ballets.

parfait entre les airs, les récits et les chœurs ; très ductile, le récitatif laisse s'épanouir d'exquises fleurs mélodiques qu'on peut cueillir à pleines mains dans le rôle d'Aréthuse. Rien de plus mélancolique que la gavotte de Proserpine : « Belles fleurs, charmants ombrages[1] », de plus pathétique que les plaintes de Cérès au troisième acte.

Une importante innovation caractérise le *Triomphe de l'Amour* ; jusqu'alors, sauf de très rares exceptions, les récits s'accompagnaient seulement de la basse continue réalisée au clavecin et soutenue par des basses d'archets ; il en résultait une disparate assez sensible entre le récitatif, forcément un peu grêle, et les airs et les chœurs qui bénéficiaient d'un accompagnement confié à la symphonie. D'une part, de modestes constructions, pour ainsi dire, de l'autre, de hauts et majestueux édifices.

En laissant l'orchestre accompagner le récitatif, Lully va équilibrer ses compositions ; désormais, la cité sonore bâtie par ses soins connaîtra un niveau plus égalitaire qui alignera masures et palais et en régularisera le profil architectural. Au reste, le récit accompagné comptait déjà de nombreux précédents en Italie, dans l'opéra vénitien : on le trouve au quatrième acte

1. *Proserpine*, acte II, scène 8

de l'*Ercole amante*, dans *Giasone* et au deuxième acte de *Pomo d'oro*.

Il est à peine besoin d'insister sur l'accroissement de musique que pareil dispositif apporte à l'opéra. Devenue presque continue, la symphonie brosse désormais la toile de fond sur laquelle s'enlèvent toutes les péripéties de l'action. La plupart des récits du *Triomphe de l'Amour* sont des récits accompagnés, et, comme pour justifier l'extension du rôle qu'il donne à l'orchestre, Lully écrit une page symphonique de la plus rare et de la plus pénétrante poésie. C'est le *Prélude pour la Nuit* dont la mélodie tranquille et respectueuse vient envelopper le Silence et le Mystère d'une buée de crépuscule.

Lully applique le système du récit accompagné à *Persée* et à *Phaéton*. *Persée* présente de beaux modèles de récitatif; mais Lully laisse cependant coexister le double système d'accompagnement des récits, le récit accompagné s'appliquant plus spécialement aux points culminants, aux lignes de faîte de la situation dramatique, et la nature de l'accompagnement hiérarchisant les personnages, en quelque sorte. Ainsi, le récit d'Andromède : « Infortunés qu'un monstre affreux[1] » s'oppose à celui de Mérope, future triomphatrice d'une amante dédaignée. Entre les mains du

1. *Persée*, acte II, scène 5.

musicien, l'outil orchestral s'affirme avec une vigueur nouvelle. Lorsque Persée tranche la tête de Méduse, les Gorgones s'éveillent, et c'est alors une scène de frénésie exaspérée, où la symphonie se fait terrible [1]. De même, l'orchestre rugit furieusement pendant les silences du chœur au cours des imprécations de Phinée contre Persée.

Phaéton continue le développement du système du récit accompagné. Au premier acte, le beau récit désenchanté de Lybie : « Heureuse une âme indifférente », celui de Protée : « Le sort de Phaéton se découvre à mes yeux », au quatrième, le serment solennel du Soleil : « C'est toi que j'en atteste, fleuve noir » s'amplifient de toute la puissance de l'orchestre. Et, dans la fameuse scène, au cours de laquelle Triton arrache à Protée le secret de l'avenir de Phaéton [2], c'est encore à la symphonie que Lully demandera ses effets les plus pertinents. Pressé de questions, Protée cherche à échapper par des métamorphoses variées à la ténacité de son tortionnaire, et, vainement, il va de symphonie en symphonie comme de cachette en cachette.

La troisième manière de Lully s'ouvre avec *Amadis* [3]. Dominant désormais ses sujets et son

1. *Persée*, acte III, scène 1.
2. *Phaéton*, acte I, scène 7.
3. Le sujet d'*Amadis* est emprunté à un roman de cheva-

métier, le musicien libère le récitatif des exigences oratoires et durcit sa rhétorique. *Amadis* est peut-être, avec *Acis et Galathée*, la plus musicale des partitions de Lully.

Plongé en pleine légende chevaleresque, *Amadis* s'écarte du cadre des opéras précédents; déjà, à partir de *Phaéton*, les poèmes confiés à Lully modifient un peu leur caractère, car la marche à la tragédie se dessine avec le conflit des sentiments et l'adoption du drame intérieur : mélancolique malentendu éloignant Oriane d'Amadis, triomphe de l'idée de devoir sur la passion dans *Roland*, enfin, lutte douloureuse entre l'amour et la vengeance dans *Armide*. Nous touchons ici aux chefs-d'œuvre de Lully.

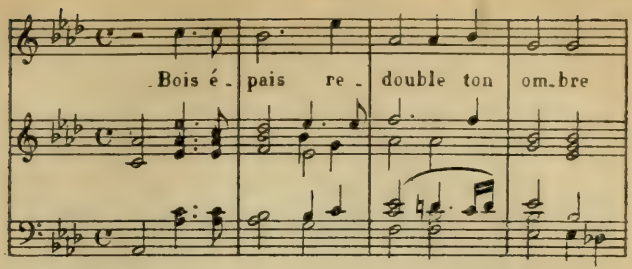
Quelle variété d'épisodes s'expose en un incessant défilé, au cours de l'aventure du « beau ténébreux » ! Enchantements, apparitions, scènes forestières et infernales, antagonisme de la méchante fée Arcabonne, sorte d'Armide avant la lettre, et de la bonne fée Urgande ! Chœurs et airs se multiplient comme emportés sur l'aile du merveilleux, et on ne compte pas moins de vingt-sept symphonies. Ici, le récitatif appuyé sur la simple basse continue devient fort rare et ne constitue plus qu'un lien ténu, rattachant des

lerie qui remonte au xv[e] siècle, et dont la première rédaction est due au portugais Vasco de Lobeira.

gerbes de mélodies. Le rôle d'Amadis est entièrement écrit en arioso ; les phrases se balancent, se répètent ; une symétrie proprement musicale s'organise à l'intérieur des récits auxquels la collaboration de la symphonie d'accompagnement confère une éloquence singulière. Ainsi, au début de la scène d'enchantement du deuxième acte, pendant que le magicien Arcalaüs cherche à attirer Amadis dans ses filets, les violons, par entrées successives, tissent sournoisement la trame dans laquelle va se prendre le héros. De même, au troisième acte, l'air d'Arcabonne : « Toi qui dans ce tombeau » s'entrecoupe du gémissement d'Ardan Canile, dont l'ombre finit par ponctuer son avertissement mystérieux du tragique martellement de la basse[1].

Lully s'émancipe des règles du strict syllabisme, et les voix chantent sans se préoccuper d'épouser fidèlement l'accentuation prosodique. De plus, sur le terrain psychologique, dans la traduction des sentiments, la musique parvient à une maîtrise parfaite. L'air célèbre que chante Amadis au deuxième acte : « Bois épais » est d'une grandeur sombre et mélancolique, où il y a quelque chose de la noblesse sévère et de la grave beauté de l'admirable « Noires forêts » de Boësset :

1. *Amadis*, acte III, sc. 3.



Lully veut-il traduire l'empressement cruel d'Arcalaüs et d'Arcabonne devant Oriane évanouie et qui croit Amadis mort, il insistera sur leurs cris de haine et les fera servir à un développement musical, tout comme au deuxième acte, il serrera en imitations canoniques pressées les mots : « Irritons notre barbarie », que profèrent les deux mauvais génies [1]. Au moyen de la symphonie, il crée autour des épisodes caractéristiques l'atmosphère qui convient le mieux à leur présentation. Citons le combat de la barrière du premier acte, aux allègres sonneries, l'enchantement pastoral du deuxième acte où les hautbois nasillent agrestement et où les flûtes soupirent, enamourées, enfin la brillante chaconne finale.

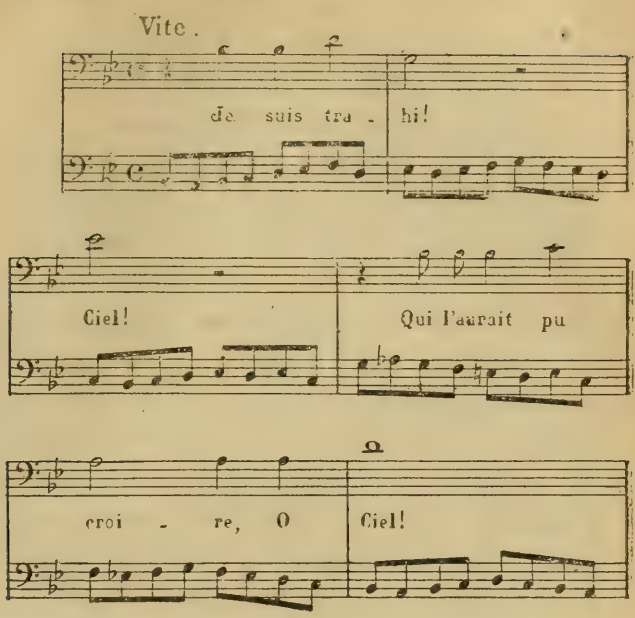
Traité par un poète plus vigoureux que Quinault, le sujet de *Roland* eût pu aller aux cimes. On en connaît les grandes lignes : plus sensible

1. Lully imagine même d'intéressantes combinaisons de voix et d'instruments. Ainsi, au deuxième acte, il fait chanter une voix de femme, celle de Corisande, avec un accompagnement de deux violons (scène 5).

à la jeunesse et à la beauté qu'à la gloire, Angélique aime Médor et trahit Roland qui s'effondre dans la rage et le désespoir. Mais, voici que la sage fée Logistille, la fée des hautes pensées, rappelle au chevalier que, là-bas, la patrie réclame ses services ; alors, lentement, Roland se relève ; il ceint à nouveau l'épée que lui tendent les Héros et, dans l'ivresse des fanfares, vers l'occident qui s'empourpre, il marche à son destin ; tel est le magnifique finale de *Roland* qu'on voudrait voir animé d'un puissant souffle cornélien. Malheureusement, le coup d'aile, Quinault ne l'a pas eu, et il n'a trouvé que des accents d'une emphase banale.

Le musicien soigne d'une façon très spéciale le récitatif qui l'emporte ici de beaucoup sur les airs proprement dits, tout en se mesurant et en devenant de plus en plus mélodique, dès qu'augmente la tension lyrique ; les récits dramatiques d'Angélique au premier acte : « Ah ! que mon cœur est agité » et « Je ne verrai plus ce que j'aime » tournent à l'air et s'accompagnent de l'orchestre. Au quatrième acte, la scène de Roland dans le bocage, scène écrite en récit accompagné, module, pour ainsi dire, dans diverses atmosphères. Savamment, elle fait jaillir le drame d'une innocente pastorale. Averti de son malheur par des bergers, Roland jette ses armes, et haletant, crie sa douleur, au-dessus d'une basse

tourmentée et frénétique :



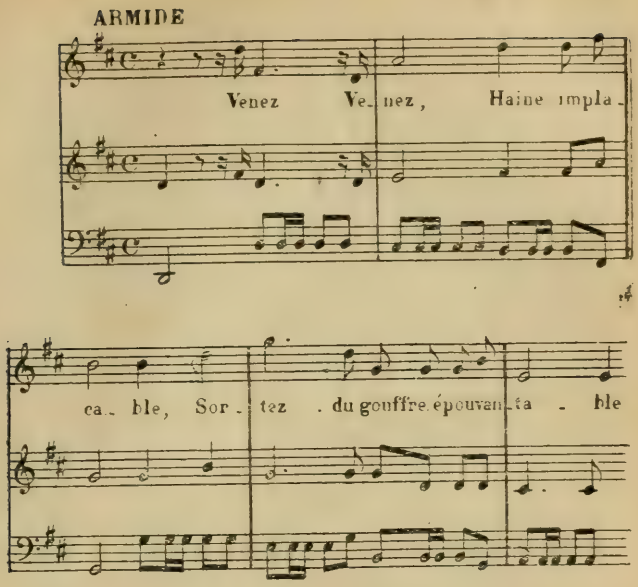
Le conflit des sentiments fait d'*Armide* une véritable tragédie. C'était là un sujet mis bien des fois déjà à la scène, tant en France qu'à l'étranger[1], et le poème que Quinault tira de cette donnée légendaire ne manque ni de grandeur, ni de force.

A peine l'action est-elle engagée qu'on discerne déjà, à l'accablement d'Armide, la lourde

1. En 1617, on jouait le ballet de la *Délivrance de Renaud*, avec musique de Maudult, Boësset et Richard. En 1637, à Florence, on représentait un curieux ballet tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (voir A. Solerti, *Ballo e Drammatica*, p. 203.)

préoccupation amoureuse qui pèsera sur la pièce entière. A la fin du premier acte, jointe à Hidraot et aux chœurs, Armide chante le fameux : « Poursuivons jusqu'au trépas » sur un rythme ardent. que la symphonie talonne fiévreusement.

Avec le deuxième acte, le drame se noue. Appelés par les désirs de vengeance qui animent Armide et Hidraot, les démons vont livrer Renaud désarmé à la colère d'Armide. Voici le héros seul dans le voluptueux jardin de rêve immortalisé par le Tasse; lentement, les violons, tisserands magiques, l'enveloppent du voile enchanté du sommeil ; il s'assoupit, et Armide, surgissant brusquement, va pouvoir poignarder l'ennemi qu'elle aime; c'est le magnifique monologue : « Enfin, il est en ma puissance ». Mais la main de la magicienne retombe, impuissante. Cette impressionnante situation, Lully, somme toute, ne l'a traitée qu'en demi-teinte; il se ressaisit à l'occasion des appels qu'Armide jette à la Haine. Le récit se fait incisif, passionné, respire comme une fureur concentrée ; à l'orchestre, les basses grondent par soubresauts farouches répétés systématiquement[1] :



Sans doute, tout cela semble encore bien pâle, bien délavé, auprès des touches superbes et vraiment humaines de Gluck. C'est que d'abord, il faut faire la part du temps, et qu'ensuite, l'Armide de Lully n'est que la princesse d'une cour policée et galante, tandis que celle de Gluck est simplement une femme, une pauvre femme qui pleure. Lully trouve cependant des accents infiniment douloureux au cinquième acte, lorsqu'Armide voit l'amour de Renaud lui échapper, et, dans sa simplicité un peu nue, son récit s'élève au vrai pathétique. Rien n'est plus beau, d'une beauté d'amertume et de désolation que les

adieux de Renaud ; rien n'est plus émouvant que la détresse d'Armide abandonnée.

Un compromis entre le système de la déclamation presque continue employé pour *Roland* et celui du récit accompagné s'établit dans *Armide* : des scènes entières, et non des moins essentielles, sont écrites en musique récitative accompagnée de la seule basse continue. L'orchestre prête son appui à la mélodie vocale lorsque la situation appelle des images déjà fixées symphoniquement, en quelque sorte. Ainsi, le récit fameux d'Armide : « Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous » et la plus grande partie des adieux de Renaud et d'Armide au cinquième acte sont soutenus par la seule basse continue. Au contraire, le duo des magiciens ordonnant la poursuite au deuxième acte, les récits de Renaud et de la Bergère héroïque empreints d'un sentiment naturiste très caractérisé, les airs de la Haine, à l'allure saccadée, s'accompagnent de la symphonie. Il semble donc que, pour choisir son matériel d'accompagnement, Lully se montre guidé plutôt par des préoccupations pittoresques que par des intentions purement dramatiques. Et ces mêmes tendances se constatent dans les ballets, comme le *Triomphe de l'Amour* et le *Temple de la Paix*.

Une incroyable floraison mélodique, incessante et suave, caractérise la gracieuse pastorale d'*Acis*

et Galathée. Lorsque Thélème parle des fleurs qui naîtront sous les pas de la nymphe *Galathée* et du riche émail dont elles sertiront la fraîche apparition, la symphonie se soulève et s'épanouit en figurations ingénieuses[1]; finement, elle caricature le géant Polyphème, amoureux ridicule à la démarche claudicante et lourde[2]; très tendre, elle s'épanche par la voix des flûtes et des violons pour annoncer les bergers au premier acte, et scelle l'ouvrage dans l'apothéose d'une brillante passacaille. C'est dans *Acis et Galathée* que le talent de Lully, complètement épanoui, se révèle tout entier. La mort prématurée du musicien le protégea contre la déchéance qui guette les artistes; il tomba en pleine gloire, en pleine vigueur, sans connaître les rancœurs du déclin, sans avoir cherché à se survivre à lui-même.

Au cours des trente années qu'il consacra à la composition de ses ouvrages lyriques, son évolution s'effectua donc, pour ainsi dire, en ligne droite, d'un mouvement tranquille, continu, sans heurts, sans velléités de régression, mais aussi, sans imprudentes audaces. Attentif à ne point heurter de front le goût national, à écrire une musique de juste milieu, le Florentin devint ainsi le plus français et le plus représentatif

1. *Acis et Galathée*, acte I. Air : « Les fleurs y naîtront sous vos pas. »

2. *Acis et Galathée*, acte II, sc. 6.

des musiciens français de la seconde moitié du XVII^e siècle.

* * *

Pour bien apprécier ce personnage représentatif, il convient de ne pas s'arrêter à la première impression que donne sa musique, impression toute de grisaille et de monotonie. C'est là, du reste, celle qui se dégage le plus souvent d'une étude superficielle de la musique ancienne. Telle une fleur desséchée, cette musique semble étalée sans vie devant nous; le temps lui a enlevé son parfum, son âme pour ne laisser qu'un cadavre inerte. Et pourtant, ainsi que le dit si justement M. Pirro, « la vertu expressive n'a jamais manqué à la musique... elle n'a pas cessé d'être le miroir profond des âmes ». Miroir que les années ont terni sans doute, mais qui reflète encore, pour qui sait y lire, toute la sensibilité du passé. Cela d'autant mieux, qu'au XVII^e siècle, la musique constitue un langage véritable, langage qui possède ses termes communs universellement admis, et qui se fonde sur des correspondances établies entre les successions sonores et les qualités des objets. Métaphorisme, allégorie continuelle, voilà ce qu'il convient de voir dans la musique de ce temps si on veut en saisir la signification réelle; et, notons qu'il en est de même à l'égard de tous les arts ; peinture, sculpture, architecture, litté-

rature même ne sont, sous Louis XIV, qu'une allégorie sans fin.

Lully, très judicieusement, a pénétré la mentalité et la sensibilité françaises auxquelles il s'est remarquablement adapté ; il sait que le Français de son temps, en raison de son profond intellectualisme, ne goûte l'émotion sonore qu'associée à une idée précise, et ne se sent rassuré que lorsque le pavillon intellectuel couvre la marchandise sentimentale. N'est-ce pas chez nous qu'on a nommé l'imagination la folle du logis ? Aussi, ne s'écarte-t-il pas de l'esthétique musicale contemporaine, esthétique formaliste, assujettie à une réglementation très stricte, et qui tend à projeter dans l'espace tout ce qui prend place dans la durée. En objectivant les impressions musicales, on les fait passer du domaine subjectif de la vie intérieure dans la vie extérieure ; merveilleux moyen, du reste, de les rendre accessibles à tous et de socialiser la musique. L'art de Lully se présente ainsi comme un art social, objectif.

Il se présente encore comme une synthèse d'éléments divers, souvent hétérogènes, quoique presque toujours d'origine française. Lully a approfondi avec Lambert la technique des airs de cour, des récits, des dialogues[1] ; il n'ignore rien

1. Ces dialogues jouent, vis-à-vis de la formation de l'opéra français, un rôle analogue à celui que jouèrent, à partir de

des symphonies des ballets, des airs de danse des musiciens de Dumanoir ; il connaît aussi les opéras italiens qui fourniront à ses tragédies lyriques des dispositifs, des cadres ; il a entendu des œuvres de Cavalli, et demande au grand Vénitien la conduite de son récitatif, en l'ajustant seulement à la langue française. Mais tous ces éléments, le Florentin les fond en un métal solide qui vaut « par l'étonnante unité » de l'esprit qui gouverne son œuvre [1].

L'esthétique de Lully se trouve commentée dans l'ouvrage célèbre de Lecerf de la Viéville : *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*; seulement, ce commentaire affirme une tendance nettement conservatrice, car les modestes innovations de la dernière manière du Florentin ne reçoivent pas de Lecerf une adhésion sans réserves.

Les éléments musicaux des œuvres de Lully comprennent, le *vocal* et les *symphonies*, comme on disait alors ; le *vocal* englobant le récitatif, les airs et les ensembles vocaux, les *symphonies* se composant des ouvertures, ritournelles et morceaux d'orchestre destinés à accompagner des spectacles ou des danses.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, le récitatif cons-

1620 environ, les cantates à l'égard de l'opéra italien ; certains d'entre eux constituent de véritables scènes d'opéra.

1. R. Rolland. *Musiciens d'autrefois*. p. 192.

titue l'élément essentiel, fondamental de l'opéra lullyste ; élément de succès auprès des critiques du temps, il excite l'admiration de Lecerf qui le trouve « presque parfait ». C'est « un juste milieu entre le parler ordinaire et l'art de la Musique », et Raguenet l'estime supérieur à celui des Italiens[1]. Par lui, l'opéra prend un air de vraisemblance puisqu'il représente des « discours naturels et simples», et de plus, il a l'avantage de faire ressortir la beauté des airs et de rattacher l'opéra à la nature[2]. Pour Lecerf et les Lullystes, il ne saurait y avoir trop de récitatif dans un opéra, et si Baptiste peut se targuer de quelque supériorité sur les autres musiciens, c'est au seul récitatif qu'il le doit.

D'où provient donc ce fameux, ce sacro-saint récitatif ? Simplement de la déclamation des acteurs de la Comédie française. Lecerf nous apprend, en effet, que Lully « allait se former à la comédie sur les tons de la Champmeslé », qu'il retenait les intonations de cette actrice et les appropriait à la musique[3] . Le caractère essen-

1. L'abbé Raguenet. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras*, 1702, p. 25.

2. Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 145. Le P. André fait de sa fidélité à suivre pas à pas la nature le principal mérite de Lully (*Essai sur le Beau*, p. 152).

3. M. R. Rolland remarque très judicieusement que Lully va s'instruire au théâtre, parce que, en sa qualité d'étranger, les nuances de la conversation lui échappent. Racine dictait à la Champmeslé des « tons » qu'il notait lui-même, et Du Bos

tiellement oratoire de son récitatif, il le soulignait lui-même en disant à ses chanteurs qu'il n'était fait que pour parler [1].

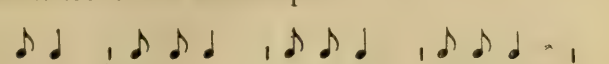
Dans un passage de *Mithridate*, la Champmeslé baissait la voix pour reprendre à l'octave au-dessus, et, par ce port de voix extraordinaire, elle exprimait le désordre d'esprit dans lequel se trouve Monime. Les grands traits outrés, l'allure véhémente et pompeuse qui étaient de règle dans la tragédie du XVII[e] siècle, passent intégralement dans le récitatif de Lully. Son caractère le plus saillant consiste dans l'observation rigoureuse de la règle du syllabisme. Aucune végétation mélodique ne se hasarde dans le tissu tout uni du récitatif qui se modèle exactement sur les rythmes poétiques que Quinault prenait soin de varier le plus possible. Lully suivait là l'exemple de Cavalli et même, si l'on en croit Sénecé, celui de Luigi Rossi [2]. Mais, en dépit de l'alternance des vers longs et des vers courts, en dépit de la multiplication ou de la réduction des accents rythmiques, le musicien se trouvait conduit à accentuer de façon exagérée la rime et la césure dans les alexandrins, la rime dans les vers courts. Alors,

rapporte que le rôle de Phèdre lui avait été enseigné vers par vers, et que la déclamation chantante aurait pu être notée. (Du Bos. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I. p. 331.)

1. Lecerf. *Loc. cit.* III, p. 188.

2. Sénecé. *Loc. cit.* pp. 29, 30.

soulignées par la musique, rimes et césures jalonnent les chutes de la mélodie qui prend une fastidieuse allure mécanique :



Et à travers ce perpétuel anapeste, qu'on retrouve du reste dans la musique instrumentale[1], la déclamation s'écoule par saccades monotones.

Un pareil défaut n'échappait pas aux contemporains. Sénecé met dans la bouche de Loreto Vittori d'amères réflexions sur l'automatisme du récitatif de Lully, « fort distingué en mal » par son uniformité. Lecerf lui-même reconnaissait qu'on le taxait à juste titre de pauvreté ou de négligence. « Long et ennuyeux », le récitatif faisait bâiller Callières[2]. D'autres critiquaient la grande quantité d'e muets que contient la langue et qui n'est pas sans créer une gêne sérieuse au chant[3]. Lecerf, au contraire, défendait l'e muet, d'autant que Lully, à l'imitation de Boësset et de Guesdron, plaçait généralement un intervalle descendant sur les terminaisons féminines afin de les assourdir.

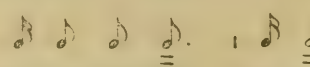
1. En particulier dans les *Allemandes* et les *Bourrées* du manuscrit de Cassel. (Voir les suites, I, III, XVI, XIX. Ecorcheville, *Loc. cit.*)

2. François de Callières. *Histoire de la guerre poétique...* p. 269.

3. On a reproché à Lully les prononciations : gloi-reu, victoi-reu. Voir Lecerf. *Loc. cit.* III, pp. 67, 69.

Aujourd'hui, le récitatif de Lully nous paraît généralement monotone. Cependant, dans nombre de cas, il échappe à la cangue rythmique dans laquelle l'enserre la versification, pour s'abandonner librement au sentiment exprimé par le texte ; il s'élève alors à un véritable réalisme expressif, et décalque l'émotion, mais sans, pour cela, cesser de respecter l'accentuation de la césure et de la rime. Voyez les adieux de Cadmus à Hermione, si prônés par Lecerf. Tantôt, la déclamation se précipite en doubles croches, tantôt, elle se retient sur certains mots, gros d'expression, sortes de points sensibles du récit, « partir », « mourir » par exemple [1].

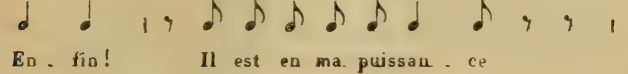
Avec les scènes de Médée, dans *Thésée*, et le monologue du deuxième acte d'*Armide*, le récit prend une allure souple, naturelle, qui obéit, non plus à la rythmique du vers, mais à la passion elle-même. Ainsi, dans le fameux, « Dépit mortel » de Médée, les rythmes musicaux s'affrontent, s'entrechoquent, puis s'alanguissent sur :



Mais ici encore, césures et rimes tombent sur

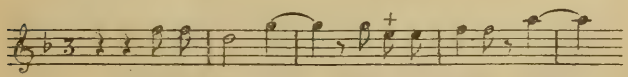
1. Du temps de Lully, dit Du Bos, qui tient ce renseignement de contemporains, le récitatif se chantait avec beaucoup plus d'animation et d'entrain qu'au XVIIIe siècle. (Du Bos, *Loc. cit.* III, p. 318).

des valeurs plus longues qui les accentuent. Lully, dans le monologue d'Armide, se libère de cette obligation ; là, l'accent dramatique l'emporte sur la mesure du vers, et, négligeant l'arrêt sur la césure, le musicien écrit :



Rares, d'ailleurs, sont des passages aussi indépendants, car, non seulement Lully se soumet à l'étroite discipline de la déclamation de son temps, mais, encore, tant il tient à enfermer celle-ci en une série de compartiments étanches, il la ponctue par de petits trilles qui tombent sur les chutes du récitatif, artifice que blâmait justement Rousseau.

Les interjections se placent d'ordinaire sur des syncopes. Médor s'écriera :

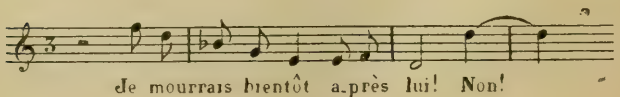


Cavalli, dans la plainte d'Enée de sa *Didone*, emploie de même la syncope, et aussi Luigi Rossi, pour exprimer les soupirs, comme dans sa belle cantate : « Sospiri miei di foco ». Au régime rythmique, au cloisonnement du récitatif, correspond un régime de cadences qui lui maçonnent un solide soubassement, la marche de l'har-

monie s'adaptant à l'esprit du texte, en ce sens que des cadences parfaites scellent la conclusion de phrases à signification définie. On obtient ainsi une série de gros « blocs d'harmonie » peu modulants, en général ; tout au plus, quelques passages caractéristiques d'une modification psychologique un peu importante se signalent-ils par une courte excursion vers le relatif mineur, la tonalité oscillant habituellement de la dominante à la sous-dominante [1].

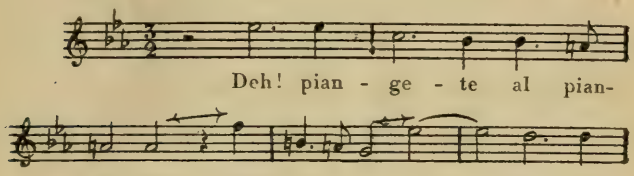
Quant à la métrique du récitatif, elle est très souple, un peu flottante, et dérive, comme on l'a vu, des anciens errements de musique mesurée à l'antique.

Dans l'intonation, dans la répartition des intervalles mélodiques, le récitatif de Lully se conforme aux usages du XVII[e] siècle ; il suit la rhétorique ancienne et traditionnelle qui conférait aux intervalles une signification précise. Ainsi, les bonds d'octave, comme celui qu'exécutait la Champmeslé dans *Mithridate*, s'associent, soit à des idées de surprise, soit à des résolutions énergiques :



1. Comme par exemple, dans le récit célèbre d'Armide : « Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous. » (Acte I, sc. 2.)

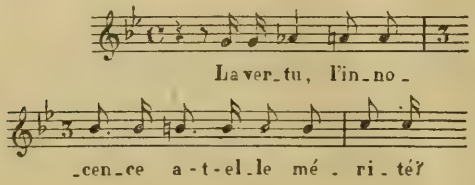
Lully joue sur le même clavier expressif que Boësset, Guedron, Moulinié et Richard; il emploie la sixte ascendante mineure dans le même sens que les compositeurs d'airs de cour, pour peindre l'affliction, le désespoir; voyez, par exemple, la *Plainte italienne* de *Psyché* :



Veut-il suggérer une impression d'autorité, de force, de grandeur, il se servira de la quinte ascendante, dont le jaillissement a quelque chose d'héroïque; ici, comme chez Boësset, l'effort vocal exprime la fermeté, la décision [1]. Au contraire, la quinte ou la sixte descendante traduira l'abattement ou l'indignation :

Affectés aux violents mouvements du cœur, les grands intervalles se resserrent dès que le sentiment s'atténue; la tristesse, la mélancolie, la

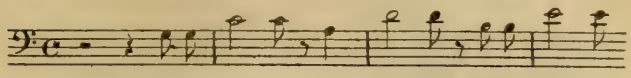
1. C'est sur une héroïque quinte ascendante que Boësset, dans son 10e livre de 1621, fait débuter le beau *Récit de Castor et Pollux* : « Français, révérez les Dieux. »

langueur amoureuse entraînent l'apparition de petits intervalles, et ainsi naît le chromatisme, qui n'est pas si rare chez Lully qu'on a voulu le prétendre. Le musicien l'emploie conformément à l'esthétique du XVII^e^ siècle, et en limite l'ampleur à l'intervalle de quarte :

Au reste, les classiques ne goûtent guère le chromatisme dont on abuse au delà des Alpes, et qu'ils considèrent comme un signe de préciosité, d'afféterie ; la Magdelon des *Précieuses ridicules* trouve qu'il y a « de la chromatique » dans l'air de Mascarille, et le *Chevalier à la Mode* se plaint de l'insensibilité dont témoigne M^me^ Patin à l'endroit du « chromatique[1] ».

La déclamation tragique portant la voix à monter dans les moments de tension psychologique, d'effort, Lully suivra cette indication dans son récitatif ; les motifs se dirigeront alors vers le haut de l'échelle, souvent par séquences, à

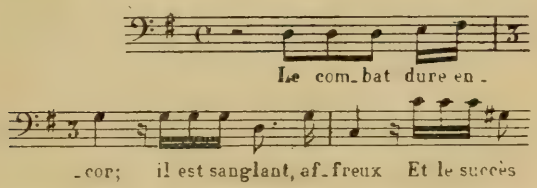
1. Lecerf, *Loc. cit.* III, p. 87. Cette introduction d'éléments chromatiques dans le récitatif ne rapproche pas seulement Lully des maîtres français antérieurs, elle le rapproche encore des Italiens, et notamment de Cavalli et de Cesti dont la mélodie contient un grand nombre d'incises chromatiques.

l'imitation de Monteverdi ;[1] et ce sont les grands cris indignés de Roland :

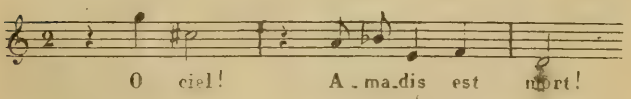


qui faisaient traiter, par J.-J. Rousseau, le récitatif de Lully « d'extravagante criaillerie ».

Quand l'exaltation s'accroît, la voix s'accrochera à des formules martelées qu'elle redira avec insistance, comme dans le récit d'Arcas de *Thésée* :



Au contraire, la ligne mélodique s'abaisse dès que le sentiment se déprime, et, dans *Amadis*, Oriane s'écriera[2] :



La direction de la ligne mélodique est donc commandée au propre et au figuré : au propre, par la position des objets dans l'espace ; au figuré,

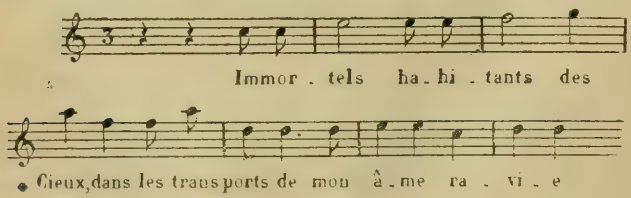
1. Cavalli et Cesti écrivent des mouvements ascendants analogues, disposés par séquences.

2. On remarquera aussi le trouble que les intervalles diminués apportent à l'expression.

par des associations d'idées qui attribuent des motifs ascendants à l'affirmation, à la confiance, et des motifs descendants à la tristesse, à la crainte, règle qui remontait à la Renaissance.

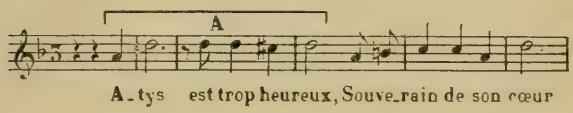
On pourra trouver toute cette esthétique un peu minutieuse et puérile, bien qu'au fond elle soit très naturelle ; mais le mécanisme qu'elle comporte n'est pas spécial aux musiciens, car les peintres connaissent des réglementations analogues. Mis en formules, en recettes, leurs moyens d'expression s'enregistrent dans des manuels didactiques où Le Brun enseigne, par exemple, que l'admiration se marque par « l'élévation des sourcils[1] ». Et chaque détail des décorations reçoit une valeur allégorique qui atteint parfois à la plus extrême subtilité.

Les débuts du récitatif de Lully s'annoncent souvent avec une ampleur imposante, avec un bel élan, et rencontrent presque toujours l'expression nécessaire et juste ; le lyrisme d'Acis, par exemple, respire une magnifique exaltation :



1. La pédagogie de Le Brun est résumée dans son petit traité de l'*Expression des passions*. Voir A. Fontaine. *Les doctrines d'art en France*, (*de Poussin à Diderot*). pp. 68 et suiv.

Malheureusement, la suite ne répond pas aux promesses de ces débuts significatifs, et le récitatif du Florentin, n'a ni la force, ni la vérité de celui des Vénitiens[1]. Lorsque Lully a trouvé un beau fragment de substance musicale, il l'utilise comme noyau de son récitatif ou de son air, et procède alors par répétition de ses bonnes phrases. Ainsi, l'air fameux de Sangaride : « Atys est trop heureux » répète la première incise mélodique, si mélancolique, si doucement prenante :



tandis que le reste sent la fatigue et le remplissage. L'œuvre de Lully présente de nombreux exemples de ce système de répétition des bons motifs qui deviennent par là des espèces de refrains. Nous citerons, en particulier, l'air de Cybèle, où la phrase : « Espoir si cher et si doux » se reproduit trois fois, et l'air de la nymphe de la Seine d'*Alceste* où l'incise : « Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ? », répétée cinq fois, marque bien l'insistance du sentiment amoureux.

Ces procédés dont la littérature de l'air de cour offre, du reste, de nombreux exemples,

1. Sur le récitatif des Vénitiens, et en particulier de Cavalli, voir H. Kretzschmar. *Die Venetianische Oper* (Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 1892, p. 34).

donnent à la trame de la mélodie vocale de Lully un caractère extrêmement souple, et dans les opéras, le passage du récitatif à l'air s'effectue par gradations insensibles, tandis que l'opéra italien établit entre les deux manières d'être de la mélodie une ligne de démarcation beaucoup plus tranchée. Les Italiens aiment à opposer à un récitatif rapidement déclamé des airs très soutenus[1]. Rien de tel chez Lully. Soit que l'air se mesure de façon continue, soit qu'il adopte la variété métrique de l'air de cour, il germe sans effort apparent au sein du récitatif, et cela, dès que le sentiment s'individualise, dès qu'il tend à s'exprimer, non plus en vue de l'action, mais pour lui-même.

Lully emploie trois espèces principales d'airs à formes fermées, l'air de cour binaire, l'air italien à *da capo* et le dispositif que nous venons de signaler, et qui consiste en un fragment de récitatif encadré par des refrains. L'air français de Lully présente tous les caractères spécifiques et expressifs de l'air de cour ; il a « la même aisance élégante et conventionnelle », selon l'heureuse

1. R. Eitner, dans ses *Monatshefte für Musik.* 1883, pp. 100 101. Certains prédécesseurs italiens de Lully, L. Rossi, Cavalli et Mazocchi, Mazocchi surtout, écrivent des « demi-airs », des « mezz'arie » tenant le milieu entre la mélodie mesurée et la pure déclamation. La *Catena d'Adone* de Mazocchi (1626) en fournit de nombreux exemples. (R. Rolland. *Histoire de l'Opéra en Europe avant Scarlatti et Lully*, p. 130).

expression de M. R. Rolland, la même allure languissante ou noble. Que Lully fût redevable, à ce point de vue, aux compositeurs d'airs de cour, voilà ce que les Lullystes eux-mêmes reconnaissaient volontiers[1]. Le Florentin appréciait grandement la largeur et le pathétique des mélodies de Boësset qu'il avait étudiées de très près « il admira les airs de Boësset, rapporte Lecerf, auxquels il redonna leur réputation ». N'oublions pas que Lambert fut vraiment son initiateur[2], mais son style a quelque chose de plus sobre que celui de son beau-père. Avec les airs à *da capo*, Lully emprunte à l'Italie, encore que cette forme, comportant le rappel final du premier thème, (A, B, A), s'apparente de près aux airs-récits, dans lesquels il répète une phrase type enchâssée dans du récitatif. Dans le même ordre d'idées, les airs en rondeau, à couplets et refrain sont très fréquents.

A côté de ces airs de cour ou de ces airs italiens, Lully ne craint pas de placer des mélodies empruntées au répertoire populaire, et l'élément vaudeville, déjà mis à contribution par le ballet de cour, prend place à l'opéra, comme il avait d'ailleurs pris place dans les pastorales de Cambert[3]. Ici, Lully

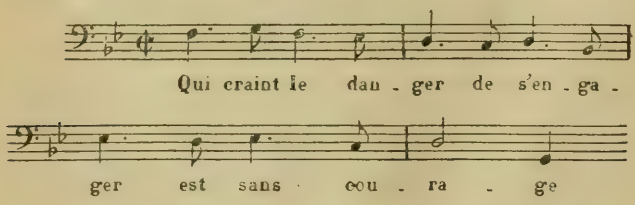
1. Lecerf blâmait la prétention de Raguenet de faire de Lully le premier musicien français de génie supérieur, et rappelait Boësset, Camus et Lambert (II, p. 96, III. pp. 182-183).

2. La Dixmerie. *Les deux âges du goût*, p. 251.

3. Il y a au 3e acte de *Pomone* une scène burlesque de follets.

s'inspire, non seulement de nos anciennes œuvres lyriques, mais encore de celles des compositeurs italiens qui entremêlent souvent le style sérieux et le style bouffe. Ainsi, deux personnages d'*Alessandro vincitor di se stesso* de Cavalli, Carbone et Musconé, chantent des airs comiques. Quant à Cesti, il affectionne les thèmes badins, la prestesse des chansons du peuple, et s'en inspire largement ; d'où le « Non scherzi » de la *Dori* et les airs bouffes de *Disgrazie d'Amore*.

Cadmus, comme on l'a vu, est un des opéras de Lully les plus riches en éléments bouffes. L'air : « Ah! vraiment je vous trouve bonne » est un vaudeville, comme ceux d'Archas : « Peut-on mieux faire » et « Quelque embarras que l'amour fasse. » Rappelons, à ce propos, que l'air des Poitevins du *Bourgeois gentilhomme*, emprunté par Lully aux *Brunettes*, provenait lui-même de l'ancien *Bransle de la Chape*[1]. *Alceste* contient encore des vaudevilles, tel l'air de Straton :

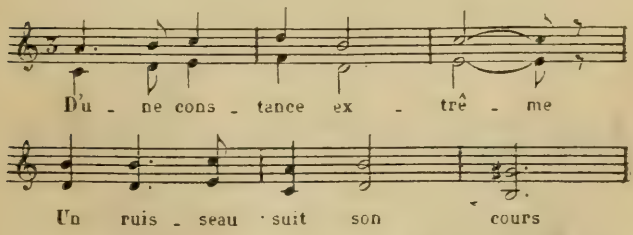


1. J. Tiersot. *Histoire de la chanson populaire en France*, pp. 505, 506 et vol. I de la collection Philidor du Conservatoire.

Mais, dans sa dernière manière, Lully répudie tous ces éléments populaires. En revanche, il ne cessa d'aimer les airs bachiques auxquels il donne droit de cité dans ses opéras — voyez, par exemple, l'air de Bacchus du prologue de *Thésée*, — et Lecerf raconte qu'il chantait souvent le second air à boire du *Bourgeois gentilhomme* :

Buvons, chers amis, buvons.

Tout ce que nous avons dit, à propos du récitatif, de la direction des motifs et de la distribution des intervalles mélodiques s'applique à l'air mesuré dont la rythmique s'organise d'une façon non plus oratoire mais purement musicale, en adoptant souvent l'allure des airs de danse. Il y a, par exemple, de délicats *Menuets* chantés, comme celui d'*Atys*[1] :

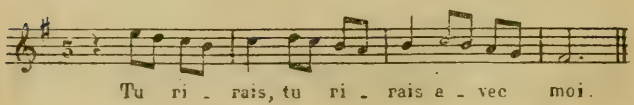


Il y a les gracieux couplets des nymphes de *Psyché* : « Aimable jeunesse ». Certaines mélodies débutent avec une décision qui a quelque

1. *Atys*, acte IV, sc. 5.

chose de militaire, comme l'air de Protée de *Phaéton* : « Tu vas tomber » ; d'autres sont de simples arpèges du ton, ou bien s'élèvent franchement en suivant la gamme[1]. Lully dessine très nettement la plupart de ses airs vocaux; celui de Caron dans *Alceste*, la mélodie d'Egée : « Faites grâce à mon âge » dans *Thésée*, se burinent d'un trait ferme et volontaire inconnu de l'air de cour.

Quoique généralement fidèles au principe du syllabisme, les airs ne s'y astreignent pas aussi sévèrement que le récitatif; toutefois, la mélodie du Lully reste simple, beaucoup moins chargée d'ornements vocaux que la mélodie italienne. La mélismatique de Lully vise à la décoration et à l'expression par la peinture du « mot mis en musique », par l'illustration verbale[2]. Lully veut-il exprimer le secouement physique du rire, il distribuera des groupes de deux croches descendantes[3] :



1. Ainsi, dans *Phaéton*, acte II. sc. 5. (Prélude), dans *Armide*, acte I. sc. 3 (Air de Phénice).

2. Voir Hugo Goldschmidt. *Die Lehre der vokalen Ornamentik*, 1905, pp. 76 et suiv.

3. Plus réalistes et moins arbitraires, les Italiens parent d'une aimable fantaisie leur traduction du rire et n'oublient pas que, déjà vériste, Monteverdi, dans *Il Ritorno d'Ulisse*,

Il emploie un artifice analogue pour traduire le grelottement, et, transis de froid, les hyperboréens d'*Isis* chantent[1] :

Notes tremblées, dont la fortune fut assez curieuse, car Henry Purcell les reproduit dans la « frost scene » de son *King Arthur* de 1691, et J.-S. Bach en fait usage dans un verset de son *Magnificat*[2]. C'est encore en vertu de la même idée directrice que Lully appliquera des groupes de croches à la traduction musicale de la « rupture d'une chaîne ». Tout ceci, bien entendu, au propre. Au figuré, les croches accouplées, descendantes ou ascendantes, ne conservent plus qu'une signification générale d'activité, d'empressement. Lully en accompagnera les : « Accourez » ou « Revenez ». Certains mots caractéristiques, tels que « voler », « lancer », « gloire », « victoire », supporteront de rapides vocalises qui créent de véritables images musicales, et que Lully délaisse dans sa dernière manière. Non seulement les puristes tolèrent

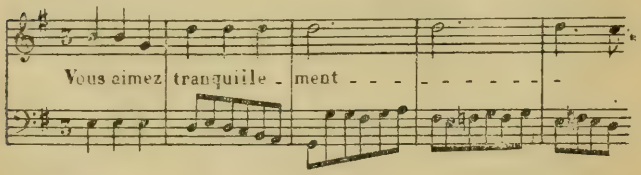
terminait une cascade de passages sur « rida » par un éclat de rire naturel.

1. *Isis*, acte IV, sc. 1.

2. A. Pirro. *L'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 170.

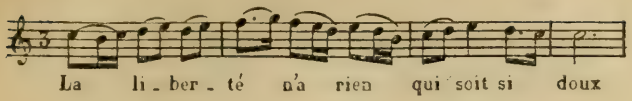
ces roulements, mais encore ils les justifient par les considérations les plus subtiles[1].

Parallèlement au système des passages vocalisés, Lully pratique celui des tenues vocales qu'il associe à certains mots typiques, et qui, comme tous les artifices de cette esthétique, s'organisent en représentations au propre et au figuré ; plusieurs de ces tenues s'étendent sur trois ou quatre mesures, et la basse continue les soutient en se mouvant par petits intervalles précautionneux :



Mais l'ornementation ne se borne pas à de pareils détails ; elle prend un caractère plus général qui s'applique, non plus à des mots pris en particulier, mais à la signification d'ensemble d'un air. Alors, à l'imitation des Italiens et des maîtres français contemporains, Lully ornera, par exemple, les airs d'Apollon, des Grâces, des Nymphes. L'air de Flore du prologue de *Psyché* devient, par la richesse et la fraîcheur de l'ornementation, un bijou d'orfèvrerie mélodique. N'y a-t-il pas un élan joyeux vers la liberté dans

1. Voyez ce que dit Lecerf à ce sujet. *Loc. cit.* III, p. 187.

cette brillante et alerte vocalise :

Tonalité et modulation interviennent aussi fréquemment à titre expressif, mais Lully en fait un usage plus restreint que les Italiens auxquels les puristes français reprochaient les « notes qui sortent du mode ». Lully n'emploie que des « tons bien pleins, bien nobles ». Pas d'armatures singulières et horrifiques, hérissées de dièzes et de bémols, point de « tons à faire frayeur », qui transforment la musique en une espèce de cabale[1].

Comme dans le récitatif, les procédés de modulation expressive de Lully demeurent élémentaires; alors que les Italiens « ne peuvent faire deux mesures de chant qu'ils changent de ton », Lully écrit des scènes entières sans en changer. Lecerf s'émerveille de cette constance tonale; le musicien, il en est sûr, « tirerait d'un seul ton de quoi faire tout l'opéra[2] ! ».

Dans les dispositifs d'accompagnement, Lully glisse toute une série de menues intentions

1. Rarement, les armatures comportent plus de trois dièzes ou de trois bémols. Cependant, l'air fameux d'*Amadis* : « Bois épais », est en *la* bémol majeur, et l'air d'Io, dans *Isis*, est en *fa* mineur.

2. Lecerf. *Loc. cit.* III, pp. 126-127.

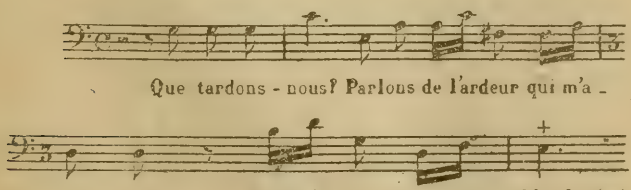
expressives : « c'est dans de petits traits », écrit très justement Lecerf, que l'esprit de Lully éclate [1]. Effectivement, le musicien, en dépit d'une grande sobriété de moyens, atteint toujours au trait exact, caractéristique. Ce sont, dans la plupart des cas, de simples esquisses, un léger et furtif mouvement de basse, une figuration qui éclôt, puis s'évanouit, des accents qui s'annoncent soudain pour souligner un mot, pour faire ressortir une nuance. Souvent, le dessin de la basse prend une signification spéciale, ou bien se fleurit de détails suggestifs, d'appogiatures ingénieuses. Des notes de passage se jettent en pont sur les larges intervalles, car Lully ne procède point de consonance en consonance, comme Cavalli, dont la basse chemine interminablement par lourdes valeurs égales ; il mouvemente ses basses et leur donne un intérêt mélodique.

Lully tire un excellent parti des dessins persistants à la basse d'accompagnement ; il va même jusqu'à adopter le système de la « basse contrainte » si usité en Italie, et qui apporte aux plaintes, à celle de Climène, par exemple, dans l'*Egisto* de Cavalli, un sentiment si juste de continuité douloureuse. Cela, non pas pour afficher une vaine science, mais afin de marquer

1. Lecerf. *Loc. cit*, III, p. 181.

une situation d'un trait de force, afin d'imprimer à une scène un caractère dominateur, un caractère de fatalité. Ainsi, Lully exprime fortement l'idée fixe de Mérope, la hantise qui l'étreint de cacher à Persée son amour, en soutenant son air d'une basse contrainte.

Bien que l'art de Lully, comme du reste tout l'art de son temps, recherche les caractères généraux des sentiments et des passions, et ne puisse exprimer ce que ceux-ci ont de précis et d'individuel, il n'est pas rare que le musicien réussisse à dessiner des traits spécifiques de tel ou tel personnage, ou de telle ou telle émotion. Il faut, seulement, que les uns et les autres se présentent sous un aspect imprévu, extraordinaire, qu'ils prêtent à la caricature où se complaît l'esprit toujours en éveil du Florentin. Alors, il grave des portraits satiriques d'un burin acéré et souvent cruel. Géants et Cyclopes exciteront sa verve, et le Polyphème d'*Acis* sera gratifié d'une sorte de leit-motif qui dépeint le plus drôlement du monde sa démarche maladroite :



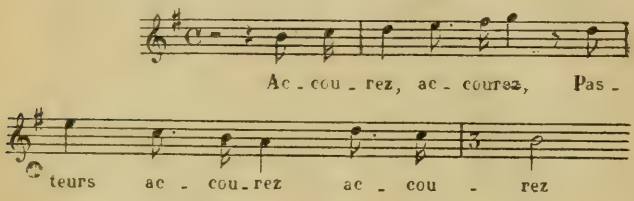
Néanmoins, ces rythmes dégingandés plaisaient peu aux classiques, car Lecerf s'élève contre le chant brisé, estropié, des Italiens. S'il critique tout ce qui paraît bizarre, tout ce qui dérange les associations d'impressions déjà enregistrées, par contre, il ne s'offusque nullement des répétitions de motifs si fréquentes sous la plume de Lully, que, dès *Cadmus*, on prétendait qu'il se copiait lui-même. Toute une dialectique s'applique à justifier les redites des « Revenez », des « Hâtez-vous », etc. Le bien, le beau ne sont-ils pas absolus? Alors, une fois qu'on en a trouvé une expression heureuse, pourquoi chercher à la changer? Profession de foi qui, sans doute, correspond bien, comme le remarque M. Romain Rolland, à la « robuste sobriété de l'esprit classique », mais qui conduit à l'immobilité, au clichage des expressions[1] La sensibilité contemporaine se satisfait de lieux communs en lesquels une casuistique raffinée découvre mille intentions, mille nuances impalpables; témoin la glose de Lecerf sur le vers suivant : « Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être », où l'explication du « si quelqu'un » fait songer au « quoiqu'on die » des *Femmes savantes*.

1. On faisait grand mérite à Lully d'avoir de la musique la même idée que les Anciens et d'imiter la simplicité de ceux-ci. (Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 152, Du Bos, *Loc. cit*, I, p. 369).

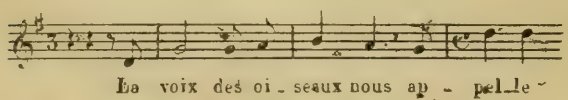
Aussi, la musique de Lully, régie par l'esthétique du temps, n'affiche guère de tendances franchement dramatiques, dans le sens moderne du mot. Lecerf avouait que ce n'étaient pas les grands morceaux qui frappaient dans son œuvre. Les scènes dramatiques s'établissent, chez lui, plutôt de l'extérieur que de l'intérieur, avec une intensité plus décorative que psychologique. Émotions violentes, paroxysmes passionnels ne sont pas son fait. On peut compter les pages où le sentiment dramatique de Lully se donne carrière; sans parler des scènes célèbres d'Armide, l'air de Roland furieux est du nombre, et aussi l'air où Cérès, dans *Proserpine*, exhale sa colère; ici, la violence du rythme, l'abondance et le désordre de la figuration, les déchaînements exaspérés de la symphonie réussissent une peinture forte et juste. Mais, là où Lully excelle, c'est dans la peinture des émotions tempérées, des sentiments de demi-teinte. Nul ne sait mieux que lui dégager l'expression de langueur d'un amour malheureux, fixer en quelques traits sobres la mélancolie de l'abandon. Ses compositions abondent en airs de cour musqués et galants, en phrases d'une grâce délicate qui fleure Versailles. Il a des manières de grand seigneur élégiaque, dont la douleur reste voilée et mondaine. D'où, les adieux touchants de Cadmus, la plainte amoureuse de Médée, l'insouciance ironique

et heureuse d'Œglé et d'Égée dans *Thésée*.

Ajoutons que le sentiment de la nature, un sentiment très vif et très pénétrant, anime à maintes reprises les airs de Lully. Certaines mélodies, aérées et limpides, évoquent de vastes horizons emplis de lumière, ou bien la fraîcheur des sous-bois, le murmure discret des eaux courantes. Écoutez, dans le prologue de *Cadmus*, Palès, déesse des Pasteurs :



et n'y a-t-il pas comme un « huchage » dans cet appel de la déesse forestière Mélice :



L'opéra, à côté des récits et airs à voix seule, contient des ensembles vocaux, duos, trios, chœurs qui émaillent les scènes en vertu de dispositifs déjà usités dans le ballet de cour et dans les œuvres lyriques antérieures, tant françaises qu'italiennes. Les duos apparaissent naturellement comme conséquence des dialogues[1]. Presque

1. Par exemple dans *Persée* (acte I, scène 4), *Roland* (acte III, scène 4), *Acis* (acte I, scène 2).

toujours brefs, les duos et trios de Lully s'inspirent vraisemblablement des adroites combinaisons vocales que Luigi Rossi avait déjà réalisées avec autant de grâce que d'aisance[1]. Mais les Lullystes, tout naturellement, préféraient les trios du Florentin aux trios italiens[2], bien que ces petits ensembles vocaux soient écrits d'ordinaire avec raideur, les voix cheminant parallèlement, note contre note. Au demeurant, des pièces comme le trio des Parques *d'Isis*, comme celui des Furies de *Psyché* sont du métal le plus plein et le plus sonore.

Lully confère aux différentes catégories de voix des emplois déterminés. Ainsi, les basses chantent les rôles de rois, d'amants méprisés, de géants, de magiciens, de héros graves et âgés[3].

Au contraire, le musicien chargera les hautes contres des rôles de héros jeunes, galants, de dieux amoureux, d'amants préférés[4]. Mais près du tiers des rôles masculins sont chantés par des voix un peu graves, par des tailles qu'on apprécie alors beaucoup.

Les voix de femmes se distribuent d'après le caractère des personnages ; aux héroïnes,

1. Comme dans le trio des Grâces de l'*Orfeo*.

2. Lecerf. *Loc. cit.*, II, p. 70.

3. Géant de *Cadmus*, Polyphème d'*Acis*, Amisodar de *Bellérophon*.

4. Lecerf. *Loc. cit.*, II, p. 113.

aux princesses aimées, aux déesses, le timbre clair des soprani, tandis que la gravité adoucie des contralti conviendra mieux aux magiciennes, aux princesses dédaignées et malheureuses.

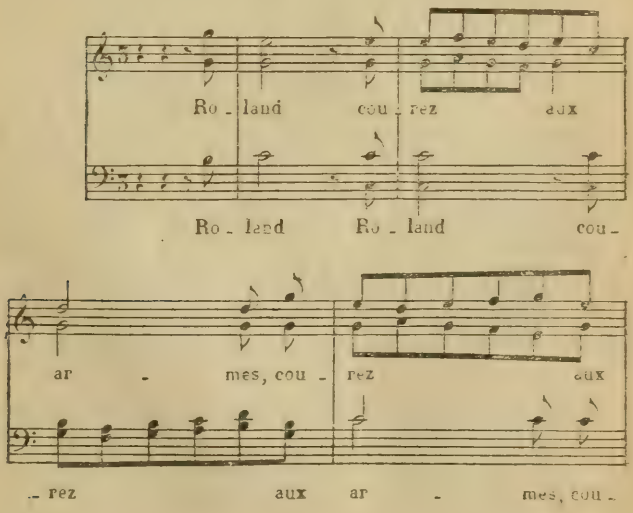
Quant aux chœurs proprement dits, ils constituent, ainsi que nous l'avons dit plus haut, un des éléments les plus essentiels et les plus typiques de l'opéra français ; d'ailleurs, l'esthétique du XVII[e] siècle leur est particulièrement favorable ; au dire de Le Gallois, « les grands chœurs » de Lully, de Du Mont et de Robert « font les délices de tout le monde [1] », et on n'en met jamais assez au goût de Lecerf.

Lecerf veut encore que de l'ensemble des voix se détache bien nettement une mélodie unique : « Il faut que de tout le concert, de toutes les parties, il sorte un certain chant qui domine, qui éclate, qui se fasse sentir [2]. » Peu importe que les parties secondaires s'affirment chantantes « et travaillées ». Lecerf préconise donc une écriture harmonique, et, à cet égard, Lully lui donne entière satisfaction. Non pas, cependant, que les chœurs du Florentin se soumettent toujours au style harmonique. Lorsqu'ils comportent un rythme vif, acéré, énergique, comme il arrive dans les chœurs de combattants, de divinités infernales,

1. Le Gallois. *Lettre à M[lle] de Sollier touchant la musique.* p. 63.

2. Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 76

de poursuite, ils font jaillir une mélodie principale accompagnée note contre note par les parties secondaires. Mais, quand les sentiments exprimés reflètent quelque tendresse, et aussi, toutes les fois que les ensembles vocaux ne rassemblent que des solistes, l'écriture relève de la discipline polyphonique.

De même encore, aussitôt que des vocalises ou des tenues vocales s'introduisent dans le tissu choral, l'aspect change : quand ces ornements ne se cantonnent pas au-dessus et à la basse, ils se répartissent par couples alternants de voix, d'où un mouvement continu qui imprime à l'ensemble quelque chose de puissant et d'héroïque. Le chœur : « Roland courez aux armes » :

donne une idée de ces morceaux à panache réservés d'ordinaire aux prologues et aux finales.

D'ailleurs, les ensembles vocaux ne restent pas toujours à l'état de blocs compacts ; on les voit s'aérer, s'entr'ouvrir, pour laisser filtrer des mélodies à voix seule ou des duos qui forment ainsi contraste avec la violente sonorité du chœur. Ainsi, le chœur syllabique : « Ne craignez rien » du cinquième acte de *Thésée* alterne avec le duo du roi et de Médée ; de même, au quatrième acte de *Persée*, deux Ethiopiens et Idas dialoguent avec le chœur : « O malheur déplorable »

Sa prédilection pour les masses incite Lully à réaliser d'imposantes oppositions au moyen de doubles chœurs. *Persée* dresse ainsi un chœur de Tritons contre un chœur d'Ethiopiens ; *Cadmus* et *Amadis* contiennent un grand chœur et un petit chœur, et dans *Thésée*, deux masses chorales, dont l'une accompagne Minerve et dont l'autre se compose d'Athéniens, s'entrechoquent magnifiquement[1].

C'est dans les grands chœurs massifs dont Lully meuble ses tragédies lyriques qu'on peut étudier à loisir son harmonie ; là encore, tout comme sur le terrain mélodique, Lully apparaît sous les traits d'un simplificateur, d'un ordonnateur, voire d'un réactionnaire ; il opère un

1. *Thésée*, acte V, scène 8. Dans *Psyché* (acte II, scène 5), il y a des voix cachées.

peu en gros et semble ignorer les raffinements dont se parait la musique française sous Henri IV et Louis XIII : « Il n'a, écrit M. Quittard, aucune curiosité, ni aucune recherche, au contraire de Du Mont, dont la musicalité paraît très supérieure[1] ».

Et, en effet, essentiellement consonante, l'harmonie du Florentin répugne à toutes les audaces ; jamais Lully ne consent, comme dit Lecerf, à employer « une fausse septième et une fausse quinte ensemble », c'est-à-dire l'accord de septième diminuée[2]. Il redoute « les accords inouïs, les dissonances outrées » et sur ce point, son matériel harmonique, loin de dépasser son temps, se montre moins riche que celui de ses devanciers, tant Italiens que Français. A l'incertitude de l'harmonie des vingt-quatre violons, à la préciosité savante des luthistes, il oppose des caractères de simplicité et de solidité qui ne vont point sans beaucoup de pauvreté. Ennemi des bizarreries, des duretés, des froissements acidulés de la musique instrumentale de 1650, Lully élimine les accords grinçants que l'école de Dumanoir ne redoutait pas. Pratique-t-il les dissonances, il les prépare soigneusement, et cela par les procé-

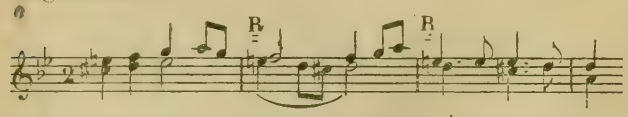
1. H. Quittard. *Un musicien en France au XVII^e siècle, H. Du Mont*, p. 205.

2. Lully ne fera pas davantage usage « d'une neuvième avec un triton » (3^e renversement de l'accord de neuvième). Lecerf, *Loc. cit.* III, p. 83.

dés les plus élémentaires ; ainsi, pour la septième, par exemple, il se contente habituellement du retard sur la sixte en position de cadence, tandis que, bien avant lui, Du Caurroy et l'ingénieux Bournonville connaissaient d'autres hardiesses.

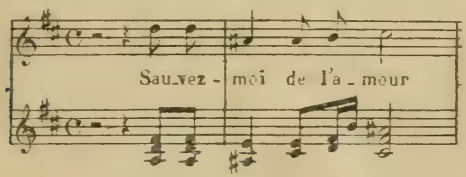
Il rejette les accords de quarte chers à la génération précédente, mais multiplie les sixtes et les guirlandes de tierces. Les résolutions exceptionnelles lui sont inconnues, et pourtant, malgré sa prudence, il rencontre parmi ses contemporains des censeurs qui le traitent de révolutionnaire, tant il est vrai qu'on trouve toujours plus réactionnaire que soi. Sénecé le blâme de hasarder mal à propos des accords de septième et surtout de ne pas les « sauver », et Perrault, sous couleur d'apologie et le plus sérieusement du monde, parle de lui comme de l'innovateur le plus téméraire[1].

Lully pratique beaucoup les retards, dont il utilise l'étirement paresseux, l'effet reposant et langoureux :



1. Ch. Perrault. *Hommes illustres*, I, p. 86. Remarquons que quand Lecerf oppose l'harmonie de Lully qu'il aime, parce que simple, à celle des Italiens qu'il repousse, parce que recherchée, il juge surtout des compositeurs de la fin du siècle, tels que Bononcini et Melani. Mais si Rossi, Cesti et Stradella l'emportent de beaucoup sur le Florentin par leur imagination harmonique, Cavalli et les Romains ne le dépassent certainement pas ; leurs basses roulent monotones, peu chiffrées, avec la sempiternelle suspension de tierce.

Il affectionne aussi les pédales intérieures qui s'enveloppent de notes de passage et sait combien les anticipations, dont il marque ses cadences, déploient d'imposante solennité. En général, son harmonie est pleine, nourrie, d'une belle sonorité, et surtout très attentive à s'employer de façon expressive. Conformément aux préceptes énoncés par Lecerf, le Florentin place des dissonances « dans les endroits fort tristes, dans les plaintes. » Le « Sauvez-moi de l'amour » d'Armide s'énonce sur le cri angoissé d'une quinte diminuée :



De même, au deuxième acte de *Phaéton*, il souligne les lamentations d'Epaphus en leur donnant pour appui une basse chromatique sur laquelle s'échafaudent des accords altérés qui sonnent lugubrement. La plainte italienne de *Psyché* contient des dissonances d'un bel effet déchirant, et une troublante neuvième entoure d'un grand effroi le « Tremblez » de l'air de Protée, au premier acte de *Phaéton*.

C'est à la même préoccupation expressive qu'obéissent les symphonies dont il décore ses

opéras, et qui se groupent en trois catégories distinctes ; *Ouvertures* et *ritournelles*, *Symphonies descriptives* ou *pittoresques*, *Airs de danse*. La place qu'elles occupent dans l'opéra de Lully est extrêmement importante, beaucoup plus considérable que celle qui leur revient chez les Italiens. Associées aux grandes scènes, elles entourent et développent le spectacle qui, peu à peu, deviendra l'élément prépondérant de la tragédie lyrique, et jouissent d'une faveur persistante [1].

Bien que la critique, Lecerf en tête, n'apprécie pas beaucoup la symphonie, « partie la moins essentielle de la Musique [2] », parce qu'on lui accorde seulement le pouvoir de décrire les bruits naturels, et qu'on lui dénie tout moyen d'expression sentimentale, on est bien obligé de confesser que les symphonies françaises sont remarquables et « parfaitement belles [3] ».

Du Bos admet même que la musique instrumentale peut « imiter les phénomènes sentimentaux, au moins dans leurs manifestations extérieures », et rend pleine justice au sens poétique de Lully qu'il appelle « le plus grand poète en musique dont nous ayons des ouvrages [4] ». Il

1. Cette faveur est attestée par les nombreux recueils de symphonies de Lully. Il en parut chez J.-B. Ch. Ballard, en 1725.

2. Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 143.

3. Callières. *Loc. cit.* pp. 263, 264.

4. Du Bos. *Loc. cit.* I, p. 371.

remarque avec beaucoup de perspicacité que, faisant corps avec la tragédie, les symphonies ne peuvent et ne doivent pas en être séparées : « leur plus grand mérite » consiste « dans le rapport qu'elles ont avec l'action, où pour parler ainsi, elles jouent un rôle[1] ». Aujourd'hui encore, les symphonies du Florentin constituent peut-être la partie la plus intéressante de ses ouvrages.

On a dit que Lully avait inventé le type de l'ouverture à la française. Sous cette forme, l'assertion est inexacte ; Baptiste n'a pas plus imaginé l'ouverture à la française qu'Alessandro Scarlatti n'a inventé l'ouverture italienne dont, dès 1632, Stefano Landi esquisse le type ternaire. Le ballet de cour, à l'origine, se précédait d'un mouvement grave et pompeux : vers 1640, un mouvement plus vif vient se joindre au premier, et les ballets de *Mademoiselle* et des *Rues de Paris* (1640, 1641) sont munis d'une ouverture en deux parties. Cette ouverture, dite à la française, les musiciens italiens la cultivent aussi. Cesti en écrit une en tête de sa *Magnanimita d'Alessandro*, et on en trouve l'ébauche jusqu'en Allemagne, où, selon Spitta[2], Hammerschmidt imaginait, longtemps avant Lully, un dispositif semblable.

1. Du Bos. *Loc. cit.* I, p. 376. Cependant, elles plaisaient même exécutées seules (Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 79).

2. Spitta. *Bach*, I, p. 122.

Enfin, Cambert en pratiquait la technique dans sa *Pomone*[1].

Si donc Lully n'est pas le créateur de l'ouverture à la française, il lui a néanmoins donné sa forme définitive, il en a établi le type classique : d'abord, un mouvement grave et solennel, d'allure saccadée, où Lully recherche surtout la sonorité qu'il veut très puissante ; puis, un mouvement fugué inspiré probablement par les Italiens, mouvement très léger et très vif, après lequel reparaît la phrase du début qui s'élargit pour conclure[2].

Rien ne s'ajuste mieux à l'esprit du siècle, ami des vastes façades imposantes, que ces grands morceaux d'apparat dressés en tête des tragédies lyriques. Aussi, s'empresse-t-on de les transporter du théâtre à la chambre, et des transcriptions vocales ou instrumentales permettent aux dilettantes d'en savourer la majesté et la noblesse. Le premier mouvement de l'ouverture de *Bellérophon* avait été « parodié » et se chantait dans les ruelles. D'Anglebert et Charles Mouton transcrivent des ouvertures de Lully pour le

1. F. Niecks. *Historical sketch of the Overture*. I. M. G. 1906, p. 388.

2. Non seulement ce type dont la portion centrale, le *fugato*, va se développer au XVIII^e^ siècle, devient classique, mais encore, il joue un rôle extrêmement important dans l'histoire des formes instrumentales. Il précède, en effet, de plus en plus les divers mouvements des *Suites* et son dispositif en trois parties influe sur le développement de la forme *Sonate*.

clavecin et pour le luth[1], et la réputation de ces morceaux se maintient au XVIIIe siècle, même après Rameau, puisque J.-J. Rousseau narre les pâmoisons que provoquait encore l'ouverture d'*Isis*.

Construites sur le mouvement harmonique tonique-dominante, dominante-tonique, les ouvertures de Lully n'ont généralement aucune relation de parenté avec le drame. Ce sont de grands portiques décoratifs derrière lesquels le musicien dispose, en tête de chacun des actes, de courtes introductions symphoniques, consistant en ritournelles destinées, non seulement à préparer le chant, mais encore à brosser le décor des scènes initiales.

Ceci nous amène aux symphonies descriptives, si curieuses et si charmantes, que Lully prodigue dans ses opéras, et qui justifient la qualification de « poète en musique » que lui décernait Du Bos. Elles présentent pour nous l'intérêt le plus vif, car elles constituent un des premiers spécimens de ces pièces pittoresques qui, à toutes les époques de l'histoire, caractériseront notre musique nationale.

1. *Pièces de clavessin avec la manière de les jouer ; diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de M. de Lully mis sur cet instrument* par d'Anglebert, 1689. Le manuscrit Milleran contient les transcriptions de luth de Mouton relatives à des fragments de *Bellérophon*, *Proserpine*, *Psyché*, *Isis*, etc. (Bibliothèque du Conservatoire).

L'opéra du Florentin reflète un sentiment très vif de la nature, mais, bien entendu, de la nature telle que le XVII^e^ siècle la concevait, c'est-à-dire ordonnée, stylisée, géométrique, d'une nature où apparaît partout la marque de l'homme. Les paysages deviennent cartésiens et Le Nôtre impose aux jardins un idéal rationnel et architectural; on louera le roi, avec Malherbe, d'avoir « aux miracles de l'art fait céder la nature »[1]. C'est que la Nature n'est pas agréable en soi; elle ne retire quelque beauté que du travail humain qui s'y trouve accumulé. Sous le ciel triste et délicat de Versailles, où les nuages s'arrangent si artistement, les futaies massives et murallées semblent de grandes maçonneries de verdure fuyant vers l'horizon, pendant que les gazons encadrés de menues palissades de buis se trouent de parterres d'eau, où se mire la blancheur des tritons joufflus et des nymphes pensives.

Lully met en musique ce « poème de verdure et de marbre ». Déjà, mais avec une nuance plus galante, Guesdron, Boësset et le gracieux Lambert possédaient le sentiment des choses des champs ; chez Lully, ce sentiment deviendra dominateur, et, dans presque tous ses opéras, il chantera un hymne aux molles prairies, aux ruisseaux babillards, aux mystères du crépuscule.

1. Le Brun écrit : « On corrige la nature par l'art. » A. Fontaine. *Loc. cit.*, p. 73.

« En airs champêtres, confirme Lecerf, Lully est notre héros. » Le plus souvent, son art demeure synthétique, objectif, et se borne à réaliser une imitation du bruit du vent ou du gazouillement des oiseaux; plus rarement, il tend seulement à suggérer des états d'âme, à transcrire des impressions ressenties devant la nature.

Copier la nature, faire de la nature même le fond de ses symphonies, voilà ce que Lecerf approuvait dans l'art objectif de Lully; Du Bos y voyait une recherche de la vérité et un élément de vraisemblance très utile à l'opéra, car les symphonies imitatives doublent l'intérêt que l'auditeur prend à l'action en le situant dans l'atmosphère même où celle-ci se déroule [1].

Au reste, Lully prêtait une grande attention aux bruits et aux rythmes naturels qu'il organisait musicalement, après les avoir enregistrés. On sait que le pas du cheval lui inspira une symphonie [2], et, au cinquième acte d'*Armide*, il imite la musique des oiseaux.

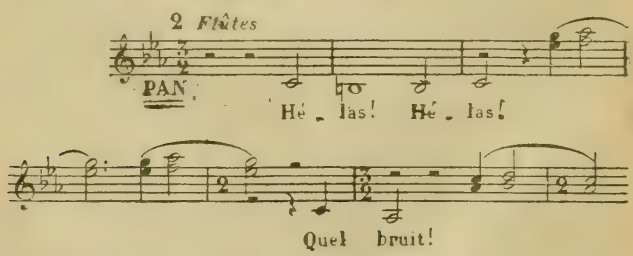
Mais il ne puise pas seulement son inspiration dans les spectacles ingénus de la nature; il s'aide encore de souvenirs musicaux, et notamment des nombreux précédents que lui fournit la

1. Du Bos. *Loc. cit.* I, p. 367 et p. 373.

2. Le galop du cheval et celui du cerf avaient inspiré des musiciens allemands du XVI^e^ siècle. (Voir M. Brenet. *Essai sur les origines de la musique descriptive.* Rivista musicale italiana. XIV, 1907.)

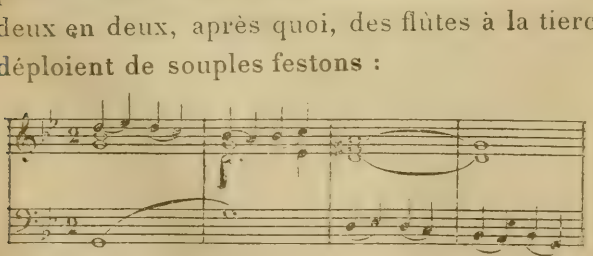
littérature du ballet de cour. De la sorte, les gammes rapides des violons simuleront le sifflement des vents, pendant la scène de la Pythie de *Bellérophon*, et, au quatrième acte de *Persée*, le soulèvement des flots s'exprimera par la houle puissante de la basse. C'est presque l'esquisse d'une symphonie beethovénienne que dessine le prologue de *Cadmus* avec la tempête, l'effroi des campagnards, et enfin la victoire du soleil que l'assemblée champêtre célèbre joyeusement.

Lully s'efforce même parfois de rester plus subjectif et de suggérer des impressions. Ainsi, dans les fameuses « Plaintes de Pan » d'*Isis*, il ébauche une sorte de symphonie à programme, puisque ces plaintes commentent le texte suivant : « Le vent pénètre dans les roseaux et leur fait former un bruit plaintif » :



Dans le même ordre d'idées, on peut citer les *Sommeils* de Lully ; l'apaisante sérénité qu'il dispense dans les symphonies nocturnes, la façon dont il agence les moyens expressifs, lui font presque côtoyer l'impressionnisme. Ses sympho-

nies de sommeil ne sont pas, à proprement parler, descriptives; elles donnent, écrit Du Bos, « l'idée de celles dont Cicéron et Quintilien disent que les Pythagoriciens se servaient pour apaiser les idées tumultueuses de la journée. » Evidemment, ici encore, le ballet de cour apporte des exemples, notamment avec le poétique nocturne du *Ballet de la Nuit*, et aussi, les opéras italiens, avec le « Dormi, dormi, » de l'*Ercole* de Cavalli; mais, quel progrès sur le ballet dans les *sommeils* de Lully, et quelle différence avec l'esthétique italienne qui attribue aux *sommeils* des mélodies individualisées et dérivant l'attention à leur profit, tandis que Lully leur donne le charme de l'imprécision et ne leur impose qu'un rôle d'atmosphère! En ce genre, le *sommeil* d'*Atys* est un chef-d'œuvre de simplicité et de justesse. Doucement, flûtes et violons, soutenus par de tranquilles harmonies, dessinent de petits mouvements onduleux de noires liées de deux en deux, après quoi, des flûtes à la tierce déploient de souples festons :



Dans toutes les parties, la sonorité s'écoule d'un mouvement continu, sans effort, et c'est une

sorte d'anéantissement très doux qu'on retrouve dans le sommeil des Gorgones de *Persée*, dans le sommeil de Protée de *Phaéton* et dans les « sourdines » d'*Armide*. La symphonie erre à l'abandon, mince, ténue, comme en rêve.

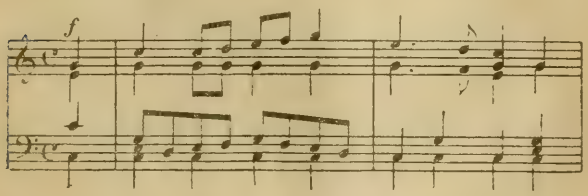
Lully veut-il apaiser la fureur de Roland, il berce le héros de sa *Logistille*, si finement analysée par Du Bos ; mouvement égal et tessiture faible, progression mélodique par petits intervalles, voilà le secret de ces symphonies de sommeil ou de calme. L'exquis nocturne du *Triomphe de l'Amour* marque bien la maîtrise avec laquelle Lully était parvenu à les traiter. Rien de plus rêveusement crépusculaire. La Nuit chante : « Amants ne craignez rien » et la symphonie, toute en touches légères, baigne la mélodie d'une sorte de clarté incertaine où se dissimule le mystère.

Car Lully possède aussi la note mystérieuse ; son âme mystique et complexe d'Italien a de ces profondeurs où rôdent le surnaturel et la magie : la scène fameuse d'*Amadis*, pendant laquelle l'ombre d'Ardan Canile surgit et invective Arcabonne, produit un effet saisissant malgré la simplicité des moyens mis en œuvre ; reprenant le « trémolo » monteverdien[1], le musicien frappe

1. Le *tremolo* est très fréquent dans l'opéra vénitien. Cesti en fournit un bel exemple dans l'air de Pallas du 4e acte de *Pomo d'oro*.

au-dessous du chant une sombre basse qui, à la fin de l'apparition, s'écroule dans l'extrême grave par demi-tons.

A l'opposé de ces tableaux mystérieux e voilés, figurent de magnifiques, de triomphales symphonies, en lesquelles Lully, par un de ces contrastes qui lui sont familiers, dépense tout ce qu'il a en lui de fort, de volontaire et de majestueux. Il y a en effet, chez Lully, un côté héroïque et martial que Boileau a méconnu, en refusant au Florentin « les expressions sublimes et courageuses ». Voici, par exemple, la marche de *Thésée*. Ecrite pour violons, trompettes et timbales, elle éclate avec une allure d'air national :



Nul hommage ne pouvait être plus sensible à un monarque enivré de gloire militaire, car c'est toujours à Louis XIV que Lully songe en composant ses marches solennelles, comme c'est toujours au souverain versaillais et nullement au roi de Macédoine que pense Le Brun, lorsqu'il peint ses *Batailles d'Alexandre*.

Les marches de Lully lui attirèrent vite une grande célébrité à l'étranger, et lorsque le prince

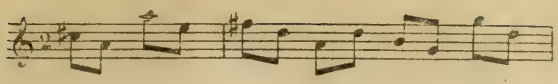
d'Orange désira une marche pour ses troupes, il chargea le surintendant du grand roi de lui en écrire une [1]. Lecerf se plaisait à affirmer la supériorité des Français sur les Italiens, en matière de marches et de symphonies guerrières ; « celles que font les Italiens, écrivait-il, sont moins animées d'un certain feu noble et martial que fougueuses et furieuses. »

Ce « feu noble et martial » illumine encore les symphonies de combat. Là, Lully rassemble des éléments empruntés, non seulement aux entrées de combattants des anciens ballets, mais encore aux « batailles musicales » auxquelles s'ingéniait la fantaisie des contrapontistes du XVI[e] siècle. Ainsi, le « branle coupé de la guerre » de l'*Orchésographie* [2] comporte une figuration mélodique fréquemment employée par les polyphonistes de la Renaissance, notamment par Jannequin dans sa *Bataille de Marignan*, et dont Lully se souvient en composant l'air des combattants d'*Alceste*. Puis, ce sont les appels de trompettes, les notes redoublées des fanfares, auxquelles succèdent des mélodies à grands intervalles abrupts, représentant le fracas des coups d'estoc et de taille, l'escrime violente de

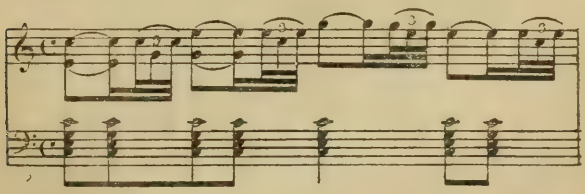
1. Lecerf. *Loc. cit.* II, p. 131.

2. Ce « branle coupé » se trouve à la p. 77 de l'*Orchésographie* d'Arbeau ; Lully l'utilise dans la marche de *Thésée* dont il est question ci-dessus.

l'arme blanche :



Lully reprend toute la technique des *batailles en musique*, jusqu'aux gammes rapides ascendantes ou descendantes dont l'envol à travers l'échelle sonore donne un vif élan à la composition. Il n'ignore pas davantage à quel point la persistance des figures rythmiques s'adapte aux idées d'énergie, de lutte violente. Le chœur guerrier du premier acte de *Thésée* : « Avançons, avançons » s'élève sur une symphonie brutale qu'agite sans relâche le ressac de figurations rapides, pendant que la basse frappe implacablement la tonique :



Mêmes brisements d'accords, mêmes notes répétées dans les symphonies de fureur ou de chasse, dont celle d'*Isis*, aux figurations alertes et actives, donne un excellent exemple.

Les contemporains de Lully ne tarissent pas d'éloges sur ses airs de danse qu'ils regardent comme une des parties les plus originales de son

œuvre, et, complaisamment, Callières insistait sur les « belles entrées de ballet » qui se dansent en France « avec tant de justesse et d'agrément ». Justesse et agrément, ce sont bien là, en effet, les deux caractéristiques des danses de Lully qui veut que les divertissements se lient à l'action, embellissent le spectacle et soient exécutés avec la plus extrême correction. Aussi, travailla-t-il, dès ses débuts, à réformer la danse, en introduisant vers 1663 des danses nouvelles, surtout des *bourrées* et des *menuets* qui obtinrent très vite une grande réputation, car Locatelli, dans son voyage de 1664, signale déjà une chanson sur la *Bourrée* de Baptiste, et le *Dancing Master* de Playford (1665) contient une *Bore* de Baptiste qui est peut-être la même [1]. Bien entendu, Lully n'est pour rien dans l'invention de ces danses nouvelles [2]; il s'est borné à en généraliser l'emploi, et surtout, il a animé la chorégraphie. Déjà, Molier avait montré la voie au Florentin qui se mit à composer des « airs de vitesse »; mais la réforme ne s'accomplit pas sans résistances; on cria au mauvais goût, au

1. J. Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français*, pp. 56, 57.

2. Sur l'origine du *Menuet*, voir *Monatshefte*, 1901, n° 2, p. 39 : le *Menuet* apparaît dans les suites vers 1670. Thoinot et Mersenne ignorent la *Bourrée* que Prætorius cite dès le XVI^e siècle. La *Gavotte* est connue de Thoinot, de Mersenne et de Prætorius.

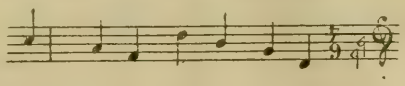
« baladinage », et Lully, pour lutter contre la routine des professionnels, se vit obligé de composer lui-même les pas et de régler les évolutions. C'est ce qui se passa pour la chaconne de *Cadmus* que Beauchamp ne comprenait pas à son gré.

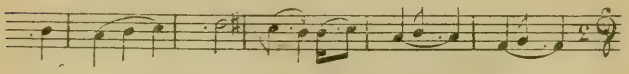
Outre les « airs de vitesse », Lully imaginait des airs « caractérisés », c'est-à-dire des airs représentatifs de certains personnages, ces personnages fussent-ils du domaine de la fiction, comme les symphonies sur lesquelles dansait la suite de Pluton au quatrième acte d'*Alceste*, symphonies qui, au dire de Lully lui-même, respiraient « une joie voilée[1] ».

Par une évolution et une extension logiques, l'emploi des airs caractérisés entraîne la danse dans la voie d'une pantomime minutieuse renouvelée des anciens, selon Du Bos, et pour laquelle Baptiste recourait volontiers à l'imagination du jeune Dolivet, plus souple que les autres danseurs ; ce fut lui qui imagina la pompe funèbre de *Psyché*, les scènes des vieillards athéniens de *Thésée*, des trembleurs d'*Isis*, et le jeu des « Songes funestes » d'*Atys*[2]. Dans cet ordre d'idées, les symphonies de danse de Lully, toutes plus ou moins inspirées des précédents du ballet et de l'opéra italien, se fondent sur

1. Du Bos. I, *Loc. cit.*, p. 285.
2. *Ibid.* I, pp. 307, 308.

l'emploi de motifs typiques, professionnels en quelque sorte, tels les thèmes de forge des Cyclopes qui dépeignent le rebondissement du marteau sur l'enclume. Aux démons, Lully attribuera des thèmes agités, disposés le plus souvent en figures descendantes, dont les notes tombent lourdement dans le vide :



Au contraire, nymphes et zéphyrs se caractériseront par la souplesse, par l'adoucissement des contours mélodiques. L'entrée des Nymphes du cinquième acte d'*Atys* dessine comme un jeu de molles écharpes tournoyantes, et, lors de l'apparition des Ombres heureuses, dans *Proserpine*, une longue mélodie en la mineur s'écoule, très fluide, avec un balancement infiniment gracieux, pendant que la théorie des pâles silhouettes passe dans la lumière :

Quoi de plus léger, de plus impalpable, de plus aérien que l'air des Zéphyrs du deuxième acte d'*Atys*, de plus frais, de plus printanier que celui des Petits Amours de *Psyché* qui annonce déjà l'élégance précise et fine de Rameau ?

Les Monstres eux-mêmes reçoivent une enseigne musicale ; tel trait qui surgit soudain,

comme un rugissement, au quatrième acte de *Bellérophon*, annonce la menaçante approche de la Chimère.

Aux danses nouvelles, indépendantes des formes fixes préétablies, Lully adjoint les danses classiques, la Chaconne, la Passacaille, la Sarabande ; il accumule les airs vifs avec lesquels il avait familiarisé le public, les Gavottes, les Menuets, les Gigues [1], les Canaries [2], les Bourrées et les Passepieds [3].

Dans l'opéra de Lully, le ballet n'occupait pas une place aussi importante que celle qu'il prit par la suite. Estimée au quart de l'ouvrage par Lecerf, la danse en atteint le tiers dans les premières années du XVIII[e] siècle. Afin de ne pas allonger inutilement les représentations, Lully ne laissait pas recommencer les entrées deux ou trois fois de suite.

Toutes ces symphonies pittoresques ou chorégraphiques exigeaient un orchestre parfaitement dressé. Celui de l'Opéra passait, au XVII[e] siècle, pour le meilleur de l'Europe, et sa sonorité, tantôt

1. La *Gigue* était à la mode dès le milieu du XVII[e] siècle. Bochme (*Geschichte des Tanzes*, I) la croit d'origine anglaise ; les Anglais la disent italienne.

2. Thoinot donne un exemple de *Canaries* à la page 96 de son traité.

3. Le *Passepied* remontait au XVI[e] siècle et était alors une danse exclusivement bretonne. G. Muffat, dans la préface de sa *Première élite d'une harmonie instrumentale*, vantait « la vivacité et douceur » des airs de ballets de Lully. (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, 1904).

d'une douceur incomparable, tantôt d'une force qui, au dire de La Fontaine, rappelait le bruit du tonnerre, faisait l'admiration des étrangers.

Il est assez malaisé d'établir avec quelque certitude le nombre des musiciens de l'orchestre de Lully ; en se fondant sur les évaluations de Lecerf et sur des documents administratifs relatifs à la gestion de l'Opéra au début du XVIII[e] siècle [1], on peut admettre qu'il se composait de 40 à 45 exécutants, et qu'il avait pour base le quintette à cordes, dessus, haute contre, taille, quinte et basse de violon. D'autre part, la réalisation de la basse continue était confiée au clavecin et à des théorbes que soutenaient quelques basses d'archets [2]. A ce groupe fondamental, s'ajoutaient des flûtes, des hautbois et bassons, puis des trompettes et des timbales qui jouaient surtout dans les prologues, les marches, à l'occasion des apparitions de Mars et des « bruits de guerre ». Lully bannissait de son orchestre de tragédie lyrique certains instruments pittoresques tels que le tambour de basque, les castagnettes, la musette et la guitare, qu'il avait employés dans ses ballets.

1. Il s'agit de documents relatifs aux années 1712-1713. Voir à ce sujet : A Pougin. *L'orchestre de Lully*, Ménestrel 1896.

2. Au 2[e] acte du *Bourgeois gentilhomme*, le maître de musique indique à M. Jourdain les instruments nécessaires pour l'accompagnement des voix.

En général, les représentants de la famille des violons ne figurent que dans les ouvertures, les ritournelles, les airs de ballet, les symphonies descriptives, dans l'accompagnement du chœur où ils doublent les parties vocales et dans celui des airs de basse presque toujours soutenus par deux dessus de violon [1]. La technique des instruments à archet reste pauvre et limitée au médium, mais Baptiste attache la plus grande importance à l'exécution des nuances, et, malgré l'état sommaire de ses partitions d'orchestre, on peut relever sur celles-ci nombre d'indications intéressantes à cet égard. Ce sont, par exemple, les mentions qui figurent dans le *Triomphe de l'Amour*, et par lesquelles Lully recommande de « jouer doucement, sans presque toucher les cordes », ou « de ne point oster les sourdines qu'on ne l'ait marqué ».

L'instrumentation de Lully procède à la fois du système du doublement, c'est-à-dire de l'emploi simultané, dans les mêmes registres, des violons, flûtes et hautbois, et du dialogue des instruments, soit entre eux, soit avec les voix. Le musicien aime, notamment, à opposer à un éclatant tutti deux flûtes ou deux hautbois à la tierce qui dessinent une rentrée. Négligeant la flûte douce ou à bec, il emploie surtout la flûte d'Al-

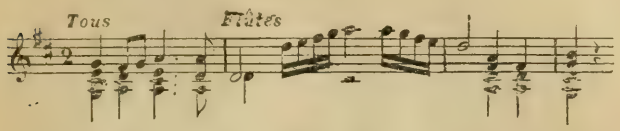
1. On trouve d'ailleurs ce dispositif d'accompagnement chez Cambert, pour les airs de *Faune*, par exemple.

lemagne ou flûte traversière, beaucoup plus puissante et mieux timbrée. Tantôt, les flûtes viennent doubler les violons dont elles accentuent le mordant, tantôt elles jouent seules à découvert, avec un but expressif bien caractérisé. A ce titre, elles constituent l'instrument par excellence des nocturnes, des airs de sommeil, auxquels les prédispose leur timbre crépusculaire. Ainsi, dans le sommeil de Protée de *Phaéton*, les flûtes se substituent aux hautbois pour rendre la mélodie plus lointaine et plus ouatée. Ainsi encore, Lully charge un quatuor de flûtes de brosser, dans le *Triomphe de l'Amour*, le pâle et vaporeux « prélude pour l'Amour[1] ». Messagères de paix, de tranquillité, elles accompagnent en trio la sereine mélodie du chœur de Fleuves d'*Atys*, et c'est au son des flûtes que les Ombres heureuses de *Proserpine* traversent la sagesse d'un paysage élyséen. Élégiaques aussi, elles rendent plus éloquentes les « tendres plaintes » des *Brunettes* ; elles gémiront avec Pan, et leur quatuor assombrira la Pompe funèbre de *Psyché*.

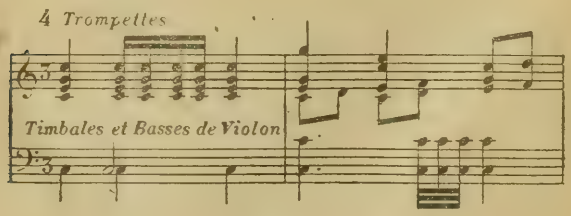
Lully se sert encore de la flûte dans un but comique, avec une intention de caricature ; on a prétendu que, dans *Acis*, il aurait mis à contribution le sifflet de chaudronnier pour tourner Polyphème en dérision[2]. Mais la partition

1. Taille, quinte, petite et grande basse de flûte.

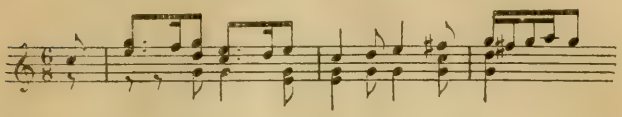
2. Lecerf. *Loc. cit.* III, pp. 189-190.

n'indique que des flûtes qui, brusquement, interrompent une marche emphatique de leur éclat de rire gouailleur :

Les hautbois qui, comme les flûtes, doublent les violons dans les tutti et relèvent la sonorité générale de leur verdeur un peu âcre, représentent dans l'orchestre de Lully la famille pastorale; airs et danses de bergers, de divinités sylvestres, voilà la musique qui leur revient de droit. Opposés en dialogue aux violons, les hautbois s'accompagnent du basson et constituent avec celui-ci un trio caractéristique. Lully emploie enfin deux dessus de hautbois, comme il emploie deux dessus de violon, pour accompagner des airs de basse de caractère pastoral, tel celui de Pan dans *Cadmus* ; il se sert même de trois hautbois au deuxième acte de Proserpine.

Des trompettes complètent le groupe des instruments à vent de l'orchestre lullyste. Associées aux timbales, elles rehaussent l'éclat des épisodes guerriers ou héroïques, conformément à l'usage de l'opéra italien et du ballet. Au deuxième acte de *Pomo d'oro*, Cesti entoure Pallas et sa suite de l'atmosphère lumineuse des trompettes et se sert de ces instruments dans la

plus grande partie des scènes chorales. De même, les ballets de la *Délivrance de Renaud* et des *Quatre Monarchies chrétiennes* utilisent des trompettes pour caractériser des entrées. Souvent, Lully accouple les violons aux trompettes. Les prologues de *Proserpine* et *d'Isis*, le *Te Deum* fournissent des exemples de ces associations où les violons reprennent, en écho, les fanfares des cuivres. Écrites à trois, à quatre et même à cinq parties, les trompettes exécutent de véritables concerts[1]. Parfois, l'instrumentation se raffine davantage; ainsi, le deuxième air des combattants d'*Amadis* comporte deux dessus de trompettes et trois violons, avec timbale et basse de violon; il y en a à quatre parties, avec les timbales à la basse, dans la marche pour le combat de la barrière d'*Amadis*, à cinq parties dans les *Jeux Pythiens*. Le « bruit de trompettes » du prologue de *Proserpine* donne aux trompettes, deux basses indépendantes, les timbales et les basses de violon :

1. Il y a dans l'*Ercole amante* un brillant concert de trompettes à cinq parties. Voir sur ces concerts : Mersenne, *Harmonie universelle*, livre V. *Des instruments à vent.*

Lully confie même des airs de danse à ces instruments, telle la gigue ci-après, à trois parties, composée par lui, sur l'ordre du roi, pour le Carrousel de la grande Écuric en 1686[1] :



Au surplus, la virtuosité des trompettes était déjà remarquable, puisqu'elles exécutaient de brillantes vocalises dont quelques-unes se situaient au-dessus du sol aigu.

En définitive, Lully précise l'instrumentation de son temps; il attribue aux familles instrumentales des fonctions à peu près définies dont ses successeurs respecteront soigneusement le caractère.

1. Ces « airs de trompettes » ont été publiés dans l'ouvrage de M. Emile Rhodes intitulé : *Les Trompettes du Roi*, Paris, 1909.

CARACTÈRE ET INFLUENCE DE L'ART DE LULLY

Dans le dernier tiers du XVII^e^ siècle, tous les arts sont, pour ainsi dire, officiels, protégés et surveillés par le souverain dont ils magnifient les mérites en une perpétuelle apothéose. Au triumvirat composé de Louis XIV, de Colbert et de Le Brun, il convient d'ajouter Lully, ministre de la musique, de même que Le Brun peut se donner pour ministre de la peinture, et, à l'imitation du maître, le Florentin proclamera *urbi et orbi* que la musique, c'est lui. Surintendant, en effet, il l'est jusqu'aux moelles; d'un geste autoritaire, il soumet la musique au régime académique qui comprime déjà la peinture, et immobilise la tradition si vivante et si souple auparavant. Rien ne se fera en France, dans le domaine de la musique, sans son assentiment.

Lully est essentiellement un opportuniste, un musicien doublé d'un courtisan qui, habilement, évolue avec les circonstances. S'élevant au rôle d'historiographe musical du roi-

soleil, il rencontre déjà dans le sujet qu'il traite un gage d'immortalité. Sa musique chante deux choses qui tiennent à cœur au souverain, la majesté et le plaisir, et par là, elle s'emboîte on ne peut mieux dans l'art du siècle. A la musique individualiste, finement aristocratique, du temps d'Henri IV et de Louis XIII, Lully substitue un art solide, un art de masses, doué de caractères dynastiques autant que de caractères nationaux. D'aucuns ont pu blâmer le Florentin d'avoir imposé une manière d'uniforme à la musique française ; on a pu regretter la douce intimité de l'air de cour, la subtilité savante des pièces de luth, la variété rythmique des airs de danse, les tendres et graves effusions des motets. Mais c'est là un point de vue spéculatif dont l'historien ne doit pas connaître. Bien plutôt, convient-il de rattacher l'art lullyste au mouvement politique et social qui centralise, à la discipline cartésienne qui, sèchement, raisonne, à la mégalomanie qui surgit du sentiment universel de la force et de la puissance. L'orgueil ne se traduit pas seulement par des constructions colossales, aux murailles couvertes de soleils, de foudres symboliques, d'allégories tapageuses, aux frontons altiers où des chevaux se cabrent ; il se fait encore musique et musique de Lully, dont les chœurs massifs, les trompettes stridentes et impérieuses, les symphonies solennelles sont l'équivalent de la pompe

boursouflée du décor visuel. L'Opéra devient ainsi l'image musicale du siècle, car il reflète moins la personnalité artistique de son auteur que le milieu dans lequel celui-ci a vécu. Héraut de la gloire militaire, metteur en scène d'une magnificence ordonnée et superbe, Lully est encore le chantre d'une galanterie savante, un peu désenchantée pourtant, et qui n'ignore pas l'envers mélancolique de l'amour. Il y a chez lui beaucoup de gravité, beaucoup de tendresse, et, à côté d'élans joyeux, une sorte de tristesse contenue. Mais il ne crée rien, à propremen parler; ingénieusement, il simplifie et utilise toute la musique contemporaine, et on peut lui appliquer la définition que Villemain trace de l'homme de génie : celui qui sait donner une forme définitive à une idée banale.

Italien par sa remarquable faculté d'adaptation et d'assimilation, Lully, ainsi que le remarque judicieusement M. Louis Laloy[1], semble se souvenir toute sa vie que Benserade lui a fait jouer un rôle de contrefaiseur, et il paraît plus français que le Français Charpentier, qu'on traite, lui, d'Italien. Ses œuvres si pondérées, si justes, étaient tellement conformes à l'esprit national,

1. Louis Laloy. *Jean-Baptiste Lully, d'après des publications récentes*. Grande Revue, 25 février 1910, pp. 834 et suiv. Le ballet dans lequel Lully jouait un rôle de contrefaiseur était celui de la *Raillerie*, de février 1655.

qu'il fallut un profond ébranlement de la société pour les rendre caduques. L'opéra de Lully dura jusqu'à Rameau et se prolongea même jusqu'à Gluck, malgré l'assaut des Bouffons et la croisade des Encyclopédistes. Cependant, entre 1730 et 1740, un certain nombre d'opéras de Lully, *Isis*, *Bellérophon*, *Cadmus*, *Atys*, *Phaéton*, tombent devant l'invasion du Ramisme. C'est l'époque où Rameau écrit ses ouvrages les plus célèbres, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*. Mais les autres tragédies lyriques de Lully, celles où s'imposent des qualités de spectacle ou de drame, tiennent bon. On rejoue *Thésée* en 1765, après la mort de Rameau, puis en 1779, cinq ans après *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, après *Alceste* (1776 et *Armide* (1777). Au reste, Rameau déclarait prendre Lully pour modèle et Gluck, lui-même, s'abritait derrière le Florentin et louait chez lui « une noble simplicité, un chant rapproché de la nature et des intentions dramatiques[1] ».

L'énorme popularité qui s'attacha à l'opéra de Lully commence à se dessiner dès 1672, au moment où la tragédie lyrique supplante le ballet dans les sympathies du roi. Alors, tout le monde sacrifie au goût du jour ; Molière, Corneille, La Fontaine, puis Racine s'occupent à

1. *Mélanges de littérature, d'histoire, de morale et de philosophie*. Paris, 1811. II, pp. 356, 358.

des titres divers de l'opéra, et Boileau, lui aussi, se laisse enrôler au moment de *Bellérophon*. On s'indigne de la froideur que certains témoignent pour le genre à la mode, et Vigneul de Marville se scandalise de l'attitude un peu réservée de la Bruyère [1].

L'opéra excite un engouement universel, aussi bien à Paris qu'en province. A Paris, on se bat à la porte pour y pénétrer ; à Lyon, lors des représentations de *Phaéton*, on accourt de dix lieues à la ronde. Constamment, Mme de Sévigné fait allusion aux opéras de Lully, et plus tard, Arnauld devait se plaindre à Perrault, des « chansons lascives » échappées à l'opéra, qui se répandent par toute la France.

Tous les auteurs du temps reconnaissent le prodigieux succès des opéras, succès que ne connurent ni les comédies de Molière, ni les tragédies de Corneille et de Racine. Saint-Evremond, dans sa comédie *Les Opéras* et La Fontaine dans son *Epître* à de Nyert, en décrivent les effets :

Le Français pour lui seul contraignant sa nature,
N'a que pour l'opéra de passion qui dure.

. . . . . .

Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis,
La coquette s'y fait mener par ses amis,
L'officier, le marchand, tout son rôti retranche,
Pour y pouvoir porter tout son gain le dimanche.

1. La Bruyère, pourtant, remarquait que « tout ce qui s'éloigne de Lully, de Racine et de Le Brun est condamné. »

Quiconque ignore la musique de Lully n'a point « l'air du beau monde ». La Bruyère montre l'homme à la mode chantant les fureurs de Roland dans les ruelles, et Lecerf se fait l'écho de l'admiration générale en commentant avec émotion le duo du quatrième acte de *Persée* et la scène entre Armide et Renaud endormi.

Mais Lully n'excite pas que l'admiration des gens du bel air; Titon du Tillet rapporte que le caractère « naturel et insinuant » de sa musique la rendait accessible à tous [1], et une gravure représente le surintendant faisant arrêter son carrosse pour donner aux chanteurs du Pont-Neuf le mouvement exact d'une de ses mélodies. Jusqu'aux cuisinières qui, au dire de Lecerf, chantaient devant leurs fourneaux l'air d'*Amadis*: « Amour que veux-tu de moi ?»

Un grand nombre d'airs de Lully devinrent ainsi des *timbres*, des vaudevilles, et un recueil de *Parodies bachiques sur les airs* et *symphonies des opéras*, dont la deuxième édition est de 1696, montre de quelle façon on savait les utiliser [2].

1. *Parnasse français*, p. 395.

2. La vogue immense des airs de Lully est attestée par le grand nombre de recueils de ces airs qui furent gravés : *Airs de la grotte de Versailles* (1700). *Airs de Proserpine* (1715). *Recueil des plus beaux endroits de tous les opéras de M. de Lully*, *Les ouvertures des Opéras de M. de Lully, propres à chanter et à jouer* (1725). La même année 1725, le grand Couperin publiait un concert instrumental sous le titre d'*Apothéose consacrée à la mémoire immortelle de l'in-*

Si la réputation de Lully fut considérable en France, elle ne le fut pas moins à l'étranger, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande. Corelli confessait au cardinal d'Estrées avoir beaucoup étudié ses œuvres[1]. Si l'on en croit Lecerf, le joueur de basse de violon Teobaldo di Gatti se laissa attirer à Paris par le renom que les opéras de Lully avaient acquis en Italie, et Rousseau déclare, d'autre part, dans son *Dictionnaire*, avoir vu d'anciens opéras italiens notés avec une ouverture de Lully en tête.

Au delà du Rhin, la célébrité de Lully était fort ancienne, car dès 1672, à Dresde, on lui comparait un musicien de l'Electeur, Sorlisi. En 1681, Regnard assistait à Hambourg à une représentation d'*Alceste* et, la même année, à la cour de Hanovre, Farinel faisait applaudir des airs du fameux Lully[2]. Sous l'influence d'élèves ou d'admirateurs de Lully comme S. Cousser, G. Muffat et J. Fischer, l'ouverture à la française prit une grande extension en Allemagne. Cousser, dans sa *Composition de Musique suivant la méthode française* de 1682, dit s'être efforcé « d'imiter le

comparable M. de Lully. A l'étranger, la mode était aux airs de Lully, et la bibliothèque de Carlsruhe possède un *Recueil des symphonies* de *Thésée*, *Isis*, *Atys*, *Alceste*, etc.

1. *Parnasse français*, p. 396.

2. A. Pirro. *Remarques de quelques voyageurs sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1654 à 1700*. Riemann-Festschrift, pp. 325 et suiv. *Mercure*, juillet 1681. I, p. 159.

fameux Baptiste, dont les ouvrages sont à présent les plaisirs de toutes les cours de l'Europe. » De même, la curieuse préface que Georges Muffat ajoute à son *Florilegium primum* (1695)[1] définit très heureusement les caractères du style lullyste, mélodie naturelle, coulante, et surtout précision rythmique chère aux *Lullianer*. Erlebach composa des ouvertures à la manière française, et dans son opéra d'*Adonis*, Reinhard Keyser semble refléter l'influence de Lully que lui apporta son ami Cousser ; les suites de Bach trahissent une étude attentive des danses lullystes, et Hændel, non content d'adopter le type d'ouverture en deux parties, emprunte à Lully quelques-unes de ses mélodies[2].

Puissante en Allemagne, l'action de Lully s'exerce aussi sur l'Angleterre où, du reste, dès 1660, la musique française est en honneur à la cour. Un peu plus tard, en 1662, Evelyn parle d'un concert de violons « à la manière française » et en 1664, Charles II envoie à Paris Pelham Humphry afin de s'y former à notre école[3]. La vogue de l'art lullyste vaut même à Louis Grabu l'honneur de venir diriger la musique de la chambre du roi d'Angleterre et d'évincer John

1. *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich*. 1894, I.

2. R. Eitner. *Monatshefte*, 1883, p. 101.

3. R. Rolland. *La vie musicale en Angleterre d'après le Journal de Samuel Pepys*. Riemann-Festschrift, pp. 305, 306.

Banister [1]. Ce fut encore par Pelham Humphry que Purcell reçut l'éducation lullyste.

La correspondance de Christian Huygens témoigne enfin de l'importance prise par l'opéra français dans les Pays-Bas. *Thésée* était joué à La Haye le 18 mai 1682.

Lully eut un succès triomphal et immédiat qu'il dut, non seulement à cette sorte d'art moyen auquel il a attaché son nom, mais aussi aux circonstances, car, apparaissant dans un moment d'hésitation et de crise, il rallia tout le monde par sa décision. Il créa une tradition, celle de l'opéra français, tradition à laquelle Rameau et Gluck se soumirent. Bien plus, de Spontini à Meyerbeer et à Gounod, tout le côté pompeux, décoratif de notre tragédie lyrique, ses défilés, ses scènes héroïques et religieuses, appartiennent à l'héritage de Lully.

Oubliée aujourd'hui, la musique de ce Florentin déraciné apporte une contribution trop importante, trop caractéristique, aussi bien à l'histoire générale qu'à celle de l'art, pour qu'on l'abandonne à la poussière des bibliothèques. Sans doute, elle pèche un peu par défaut d'originalité, et aussi par un je ne sais quoi d'industriel et de compassé. Sans doute, sa technique nous

1. Voir sur tous ces points Henry Cart de Lafontaine: *The King's Music*, Londres, 1909.

paraît pauvre, et son esthétique désuète. Mais, tout de même, cette patine est celle du grand siècle, et, à côté de défauts qui sont la rançon du temps, combien de belles pages, d'une douceur pénétrante, ou d'une fierté que nous reconnaissons nôtre ! Nos grands écrivains ont reçu le juste hommage d'une imposante édition critique, hommage qu'on décerne aujourd'hui à Rameau. Pourquoi ne tenterait-on pas un effort pour rendre accessible au public le monument musical que Lully éleva à la gloire de son siècle? Pouvons-nous demeurer indifférents devant une musique qui arrachait des larmes à Mme de Sévigné, qui laissait frémissante Mme de la Fayette, qui excitait l'admiration de Molière et vers laquelle Racine penchait son âme attentive ?

CATALOGUE

DE L'ŒUVRE DE LULLY

I

MUSIQUE INSTRUMENTALE[1].

Diverses *Danses*, dans le vol. 51 de la collection Philidor au Conservatoire de Paris.

Airs de trompettes, manuscrit de Philidor l'aîné, 1705. Bib. de Versailles.

Suites de Symphonies et Trios de M. de Lully et quelques Trios de M. de Lalande surintendant de la musique du Roy pour les petits Concerts qui se font les soirs devant S. M. 5 vol. mss. in f°, par Philidor le père, 1713. Bib. du Conservatoire.

II

MUSIQUE RELIGIEUSE[2].

A). Motets a deux chœurs pour la chapelle du roi. — (Recueil de Ballard de 1684).

Miserere (1664).

Plaude lætare, pour le baptême du Dauphin, (1668).

Te Deum (1677).

1. Les *Lessons for the Harpsichord or Spinet vizt Almands, Corants, Sarabands etc. composed by M. Baptist Lully*, London, Daniel Wright, doivent être attribuées à Baptiste Lœillet.

2. La *Messe Baptiste* ou *Messe royale* est de l'abbé J.-B. Lully.

De Profundis (1683).
Dies iræ (s. d.).
Benedictus Dominus (s. d.).

B). Grands motets restés manuscrits.
O lachrymæ (avant 1665).
Sacrificium Deo (à Berlin).
Exaudiat (s. d.).
Notus in Judæa, (s. d.).
Quare fremuerunt (1685).

C). Petits motets manuscrits.
Dixit Dominus (3 dessus et org.).
Laudate pueri —
Regina cœli —
O dulcissime —
Salve Regina —
Anima Christi —
Domine salvum —
Ave cœli (2 dessus B. et org).
Omnes gentes —
O sapientia —
Exaudi Deus (à Bruxelles).
Magnificat anima —

III

BALLETS DE COUR

A). Ballets auxquels Lully a collaboré.
Ballet de la Nuit, 23 février 1653.
Ballet des Proverbes, 17 février 1654.
Ballet de Thétis et Pélée, avril 1654.
Ballet du Temps, 30 novembre 1654.
Ballet des Plaisirs, 4 février 1655.
Ballet des Bienvenus, 30 mai 1655.
Ballet de Psyché, 16 janvier 1656.
Galanterie du temps, 14 février 1656.
Ballet de l'Amour malade, 17 janvier 1657.
Ballet des Plaisirs troublés, 12 février 1657.
Ballet de la Revente des habits, avant 1661.
Mascarade du Capitaine, 1664 et 1665.

B). Ballets de la composition de Lully. (Mais auxquels d'autres musiciens ont cependant partiellement collaboré).
Ballet d'Alcidiane, Benserade, 14 février 1658.

Ballet de la Raillerie, Benserade, 19 février 1659.

Ballet de Xerxès, 22 novembre 1660.

Ballet de l'Impatience, Benserade, 19 février 1661.

Ballet des Saisons, Benserade, 25 juillet 1661.

Ballet d'Ercole amante, 7 février 1662.

Ballet des Arts, Benserade, 8 janvier 1663.

Ballet des Noces de village, Benserade, 3 octobre 1663.

Ballet des Amours déguisés, Benserade, 13 février 1664.

Entr'actes d'OEdipe (de Corneille), 3 août 1664.

Ballet de la naissance de Vénus, Benserade, 26 janvier 1665.

Ballet des Gardes, juin 1665.

Ballet de Créquy ou Triomphe de Bacchus dans les Indes, 9 janvier 1666.

Ballet des Muses, 2 décembre 1666.

Le Carnaval ou mascarade de Versailles, divers auteurs, 18 janvier 1668. Paris J.-B. Ch. Ballard, 1720, in-f°.

Ballet de Flore, Benserade, 13 février 1669.

Ballet des Ballets, Molière, 2 décembre 1671.

Le Triomphe de l'Amour, Benserade et Quinault, 21 janvier 1681, à Saint-Germain; à Paris, 6 mai 1681. 1re éd. 1681, 2e édit. 1721.

Le Temple de la Paix, Quinault, 12 septembre 1685, à Fontainebleau.

C). Comédies-ballets et Pastorales.

Le Mariage forcé, Molière, 29 janvier 1664.

Les Plaisirs de l'Ile enchantée, 7 mai 1664, avec la *Princesse d'Elide* qui fut reprise en août 1669.

L'Amour médecin, Molière, 15 septembre 1665.

La Pastorale comique, Molière, 5 janvier 1667.

Le Sicilien, Molière, 14 février 1667.

Les Festes de Versailles et Georges Dandin, Molière, 18 juillet 1668.

La Grotte de Versailles, Pellisson; 1668, à la suite de *l'Idylle sur la Paix*.

M. de Pourceaugnac, Molière, 6 octobre 1669. 1re éd. 1715.

Les Amants magnifiques, Molière, 4 février 1670.

Le Bourgeois gentilhomme, Molière, 23 novembre 1670, à Paris.

La 1re avait eu lieu à Saint-Germain le 13 octobre 1669.

Psyché, Molière, Pierre Corneille, 17 janvier 1671. 1re éd. 1678, 2e. 1720.

Idylle de Sceaux ou de la Paix, Racine, 16 juillet 1685 à Sceaux avec La *Grotte de Versailles*, 1re éd. 1685.

IV

OPÉRAS

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus. Pastorale en 3 actes et prologue, paroles de divers auteurs, arrangement de Ph. Quinault. Paris, novembre 1672. — Reprises jusqu'en 1738.

J.-B. Ch. Ballard, 1717.

Cadmus et Hermione. Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault. Paris, avril 1673. Reprises jusqu'en 1737.

Partition ms. avec titre imprimé, s. d. 1re édition, 1720.

Alceste, Tragédie en 5 actes et prologue, paroles de Quinault, Paris, 11 janvier 1674. Reprises jusqu'en 1757.

Editions : 1708, 1727, 1757.

Thésée, Tragédie en musique en 5 actes et prologue. Paroles de Quinault, Saint-Germain, 11 janvier 1675. Paris, avril 1675.

Reprises jusqu'en 1779 et même jusqu'en 1782 avec remaniements de Gossec. Editions : 1688, 1711, 1720.

Atys, Tragédie en 5 actes et prologue, paroles de Quinault, Saint-Germain, 10 janvier 1676, Paris, avril 1676. Reprises jusqu'en 1740.

Editions : 1689, 1708, 1715, 1720.

Isis. Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault. Saint Germain, 5 janvier 1677. Paris, avril 1677.

Reprises jusqu'en 1732. Editions : 1699, 1719.

Psyché, Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Thomas Corneille et Fontenelle, Paris, 19 avril 1678.

Reprises jusqu'en 1713.

Partition ms. avec titre imprimé, 1678.

1re édition, 1720.

Bellérophon. Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Thomas Corneille et Fontenelle, Paris, 31 janvier 1679.

Reprises jusqu'en 1728. Editions : 1679, 1714.

Proserpine. Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault, Saint-Germain, 3 février 1680, Paris, 15 novembre 1680.

Reprises jusqu'en 1758. Editions : 1680, 1707, 1714.

Persée, Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault. Paris, 18 avril 1682.

Reprises jusqu'en 1746. Editions : 1682, 1710, 1722.

Phaëton, Tragédie en 5 actes et prologue, paroles de Quinault, Versailles, 6 janvier 1683, Paris, 27 avril 1683.

Reprises jusqu'en 1742. Editions : 1683, 1709, 1711, 1721.

Amadis, Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault. Paris, 18 janvier 1684.

Reprises jusqu'en 1771. Editions : 1684, 1711, 1719, 1759.

Roland, Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault. Versailles, 18 janvier 1685, Paris, 8 mars 1685.

Reprises jusqu'en 1755. Editions : 1685, 1709, 1716.

Armide, Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Quinault. Paris, 15 février 1686.

Reprises jusqu'en 1764 et même 1781. Editions : 1686, 1710, 1725.

Dernière en 1781, avec remaniements de Francœur.

Acis et Galathée, Pastorale héroïque en 3 actes et prologue, paroles de Campistron. Anet, 6 septembre 1686, Paris, fin septembre 1686.

Reprises jusqu'en 1762.

1re édition, 1686.

Achille et Polixène, Tragédie en musique en 5 actes et prologue, paroles de Campistron. Le 1er acte seul est de Lully, le reste est de Pascal Colasse. Paris, 7 novembre 1687.

Principales éditions modernes des œuvres de Lully.

Deldevez. *Pièces choisies*, 1875. Eitner. *Beilage der Monatshefte für Musikgeschichte*, VII, 1875. *Les Maîtres du clavecin*, par L. Köhler (Litolff). *Les clavecinistes français*, révision par Louis Diémer (Durand).

Le Bourgeois gentilhomme, par J.-B. Weckerlin, 1876 et 1892.

Le Mariage forcé, par Ludovic Celler, 1867.

Collection Michaëlis, piano et chant :

Armide (1878), *Psyché* (1878), *Thésée* (1878), *Atys* (1880), *Bellérophon* (1880), *Cadmus* (1880), *Alceste* (1881), *Isis* (1882), *Persée* (1883), *Proserpine* (1883), *Phaëton* (1884), *Armide* (1885), (Breitkopf.)

Répertoire français de l'ancien chant classique, publié par F. A. Gevaert : *Armide*.

Echos de France, *Echos du temps passé*, publiés par J.-B. Weckerlin et Roudanez.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie complète du sujet dépasserait les limites du présent travail. Nous nous bornons à indiquer les ouvrages tant anciens que modernes, les plus utiles à consulter.

I. — Principales sources anciennes.

Bauderon de Sénecé (A.). *Lettre de Clément Marot à M. de S*** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs-Élysées*, Cologne, 1688.

Beauchamp (de). *Recherches sur les Théâtres*, Paris, 1735, III.

Boscheron [Boffrand]. *Vie de Quinault*, Paris, 1715.

Clément et Laporte. *Anecdotes dramatiques*, III, Paris, 1775.

Choisy (l'abbé de). *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV*, Paris, 1727.

Dangeau (Marquis de). *Journal* (édit. Soulié et Dussieux). Paris, F. Didot, 1860.

Du Bos (l'abbé). *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, Paris, 1732.

Durey de Noinville et Travenol. *Histoire de l'Académie royale de Musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1753.

Gazette de France.

Guichard (H.). *Factums contre Lully*.

Lecerf de la Viéville. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles, 1705, (édit. Bourdelot, 1743.)

Le Prévot d'Exmes (F.). *Lully musicien*, Paris, 1779.

Loret, *Muse historique*.

Mercure galant. *Article nécrologique sur Lully*, Mars 1687, I, pp. 361 et suiv.

Montpensier (Mlle de). *Mémoires* (édit. Chéruel).

Nodot. *Le Triomphe de Lulli aux Champs-Elysées, à Mme la duchesse de la Ferté.* 1687. (Recueil Tralage.)

Perrault (Charles). *Eloge de J.-B. Lully surintendant de la musique du Roi.* I, 1697 et *Mémoires*, (édit. Bonnefon).

Robinet. *Lettres en vers à Madame*, passim.

Sévigné (Mme de). *Lettres*, (édit. des Grands Écrivains).

Titon du Tillet. *Le Parnasse français*, Paris 1732-1760.

II. — Principaux travaux modernes

Boislisle (de). *Les débuts de l'opéra français à Paris.* Paris, 1875.

Campardon (Emile). *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle.* Paris, 1884, II.

Chouquet (Gustave). *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris, 1873.

Denne-Baron (Dieudonné). *Lully*, Revue et Gazette musicale de Paris, 1861, et art. de la Biographie Hœfer (F. Didot).

Ecorchevlle (Jules). *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, Paris, 1907.

— *Lully gentilhomme et sa descendance.* S. I. M. 15 mai 1911

Fétis. Art. *Lully* de la *Biographie universelle des musiciens.*

Fournel (Victor). *Les contemporains de Molière*, Paris 1866.

Goldschmidt (Hugo). *Die Lehre von der vokalen Ornamentik.* Charlottenburg, 1907.

Grove. *Dictionary of Music and Musicians*, Art. *Lully*, par G. Chouquet.

Jal. (A.). Art. *Lully*, du *Dictionnaire critique*, Paris, 2e édit. 1872.

Levi. *Molière et Lulli*, Rivista musicale italiana, 1907.

Livet (Ch. L.). *Les intrigues de Molière et celles de sa femme* Réimpression par Ch. L. Livet, Paris, 1877.

Michaud (Biographie). Art *Lully*, par J.-A de Lafage.

Nuitter et Thoinan. *Les origines de l'Opéra français.* Paris, 1886.

Oxford History of Music (The). T. III, Chap. vi, Oxford, 1902.

Pougin (Arthur). *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, 1881.

— *J.-B. Lully.* Nouvelle Revue, juillet-août 1883.

— *L'opéra sous le règne de Lully.* Ménestrel 1886. Diverses études sur Lully et ses interprètes. Ménestrel, 1893, 1895.

Pougin (Arthur). *L'orchestre de Lully*. Ménestrel 1896.

Prunières (H.) et de la Laurencie (L.). *La jeunesse de Lully*. S. I. M, mars et avril 1909.

Prunières (Henry). *Lully*. (Les musiciens célèbres). Paris, 1910.

— *Recherches sur les années de jeunesse de J.-B. Lully*, Rivista musicale italiana, 1910.

— *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, 1913.

— *Le Ballet de Cour en France, avant Benserade et Lully*, Paris, 1914.

Quittard (Henri). *Un musicien en France au XVII^e siècle, Henry Du Mont*. Paris, 1906.

Radet (Edmond). *Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Paris, 1891.

Rolland (Romain). *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris, 1895.

— *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908.

Soulié (Eudore). *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, 1862.

Tiersot (Julien). *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, 1889.

— *Lettres de musiciens*. Rivista musicale italiana, 1910.

ERRATUM

Page 13, note 2, au lieu de : L'existence des *Petits violons* se place entre 1660 et 1670 (Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français*, p. 25 , lire : La bande des *Petits violons* avait été créée avant le mois de février 1656. (H. Prunières. *Les Petits violons de Lully*. *L'Écho musical*, 15 août 1920.)

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 1

La vie :

I. La jeunesse de Lully. Le privilège de l'opéra. 3

II. Lully potentat musical. Sa mort. 36

III. L'homme et le musicien. 77

L'œuvre :

I. La musique française avant Lully 101

II. Ballets et comédies-ballets 109

III. La musique religieuse 123

IV. L'opéra et les opéras 134

V. La musique et l'esthétique de Lully 168

Caractere et influence de l'art de Lully. 225

Catalogue de l'œuvre de Lully 235

Bibliographie 240

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN, 108, boulevard St-Germain, Paris (6e).

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, **6 fr.**

Publiés :

Palestrina, par M. BRENET. *5e édition.* — **César Franck**, par V. D'INDY. *8e édition.* — **J.-S. Bach**, par A. PIRRO. *5e édition* — **Beethoven**, par J. CHANTAVOINE. *10e édition.* — **Mendelssohn**, par C. BELLAIGUE. *4e édition.* — **Smetana**, par W. RITTER. — **Rameau**, par L. LALOY. *3e édition.* — **Moussorgsky**, par M.-D. CALVOCORESSI. *3e édition.* — **Haydn**, par M. BRENET. *2e édition.* — **Trouvères et Troubadours**, par P. AUBRY. *3e édit.* — **Wagner**, par H. LICHTENBERGER. *5e édition.* — **Gluck**, par J. TIERSOT. *4e édition.* — **Gounod**, par C. BELLAIGUE. *3e édit.* — **Liszt**, par J. CHANTAVOINE. *4e édition.* — **Hændel**, par R. ROLLAND. *4e édition.* — **L'art grégorien**, par A. GASTOUÉ. *2e édition.* — **Lully**, par L. DE LA LAURENCIE. *2e édition.* — **Jean-Jacques Rousseau**, par J. TIERSOT. *2e éd.* — **Meyerbeer**, par L. DAURIAC. *2e éd.* — **Schütz**, par A. PIRRO. — **Mozart**, par H. DE CURZON, *3e édition.* — **Les créateurs de l'Opéra-Comique français**, par G. CUCUEL. — **Victoria**, par H. COLLET. — **Un demi-siècle de Musique française.** *Entre les Deux Guerres (1870-1918)*, par JULIEN TIERSOT. — **Brahms**, par P. LANDORMY. *2e édit.* — **Orlande de Lassus**, par CH. VAN DEN BORREN. — **De Couperin à Debussy**, par JEAN CHANTAVOINE. — **Rossini**, par HENRI DE CURZON.

En préparation :

Grétry, par ALBERT CAHEN. — **Schumann**, par VICTOR BASCH. — **Chopin**, par LOUIS LALOY. — **Berlioz**, par P.-M. MASSON. — **Offenbach**, par REYNALDO HAHN. — **Méhul**, par PIERRE LASSERRE. — **Bizet**, par P. LANDORMY. — **Monteverde**, par HENRI PRUNIÈRES. — **Massenet**, par RENÉ BRANCOUR. — **Debussy**, par VUILLERMOZ, etc., etc.

Année Musicale (L') publiée par MM. J. CHANTAVOINE, L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE, MICHEL BRENET. *1re année, 1911.* 1 vol. gr. in-8..... 10 fr.
— *2e année, 1912.* 1 vol. grand in-8..... 10 fr.
— *3e année, 1913.* 1 vol. grand in-8..... 10 fr.

ARRÉAT (Lucien). — **Mémoire et imagination** (*Peintres, musiciens, poètes et orateurs*). 3e édit. 1 vol. in-16..... 9 fr.

BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience.** 1 vol. in-8..... 5 fr.

BONNIER (Dr Pierre). — **La voix. Sa culture physiologique.** *Théorie nouvelle de la phonation.* 4e édition. 1 vol. in-16, avec figures..... 3 fr. 50

BRENET (Michel). — **Musique et Musiciens de la Vieille France.** 1 v. in-16. 3 fr. 50

CHANTAVOINE (Jean). — **Musiciens et poètes.** 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

COLLET (H.). — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.** 1 v. in-8. 10 fr.

DAURIAC (L.). — **La psychologie dans l'opéra français** (AUBER, ROSSINI, MEYERBEER). 1 vol. in-16..... 2 fr. 50
— **Essai sur l'esprit musical.** 1 vol. in-8..... 5 fr.

DUPRE et NATHAN. — **Le langage musical** 1 vol. in-8..... 3 fr. 75

FAUCONNET (A.). — **L'esthétique de Schopenhauer.** 1 vol. in-8..... 7 fr. 50

GUILLEMIN. — **Les éléments de l'acoustique musicale.** 1 vol. in-8.. ..... 4 fr.
— **Génération de la voix et du timbre.** 2e édit. 1 vol. in-8..... 5 fr.

JAELL (Mme Marie). — **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.** 1 vol. in-16 avec figures..... 2 fr. 50

LALO (Ch.) — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.** 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*)..... 5 fr.

LISZT (Fr.). — **Pages romantiques**, publiées avec une introduction et des notes par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

MARLIAVE (Joseph de). — **Études musicales.** 1 vol in-8 (*Couronné par l'Académie française*)..... 3 fr. 50

RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale.** Traduit de l'allemand par G. HUMBERT. 1 vol. in-8..... 5 fr.

SERVIÈRES (Georges). — **Emmanuel Chabrier (1841-1894).** 1 vol. in-16.. 2 fr. 50

VAUZANGES (L.-M.). — **L'écriture des musiciens célèbres.** 1 vol. in-8 écu avec 48 reproductions d'autographes..... 3 fr. 50

Bulletin de la Société française de Musicologie. DEUXIÈME ANNÉE. 4 numéros par an. — Le numéro..... 2 fr. 50

Envoi franco au reçu de la valeur en mandat-poste.

721-20. — Coulommiers Imp. PAUL BRODARD — 9-20.

BINDING [illegible] JUN 3 1968

ML
410
L95L3

La Laurencie, Lionel de
Lully

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY